

محمد المديوني

عز الدين المحدث والشراش

جرجس



الهيئة المصرية العامة للكتاب

محمد المديوني

مسرح
عزّ الدّين المدنّس
والقتّرات



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٤

-
- تم إنجاز هذا البحث في نوفمبر ١٩٨١.
 - العنوان الأول الذي أطلق على هذا البحث هو «توظيف التراث في مسرح المدنى»

الأخراج الفنى : عمر حماد على

إليك أبي ...

وقد سافرت ...

محمد المديوني

تقديم

تكثف الاهتمام بالتراث العربى فى السنوات الأخيرة بصفة ملحوظة ، فتعددت قراءاته ومفاهيمه وتوظيفاته ، وكثر التأليف فى إحيائه وتقييمه وأستلهامة فى شتى مجالات الفن والإبداع ، بحثا فى ثناياه عن قيم أصيلة تكون بديلا للثقافات الغازية . وقد رأى فيه بعض المبدعين مصدر إلهام يمكنهم من تجربة فنية متميزة يتجاوزون بها ما يرد عليهم من ثقافة الغرب خاصة .

وقد تطلع عز الدين المدني إلى هذه الغاية فى العديد من مسرحياته فوظف التراث العربى توظيفات مختلفة استنطقت الحدث التاريخى وكذلك امتداده فى الذاكرة الجماعية فى عصرنا الحاضر ، وأثرى مسرحه بمصادر تراثية تتجاوز النصوص المدونة إلى أشكال تعبيرية تدرج فى مفهوم التراث الشامل لسائر الفنون والآداب والصنائع والمعمار بلورتها التجارب النصية والتعامل الركحى فى نفس الوقت .

وقد شعر محمد المديونى بهذه الأبعاد فى تجربة المدني فأحبّ تقييمها اعتمادا على أدوات معرفية ثابتة وعلى نوع من الحدس الفنى الذى

لا يتوفر إلا لمن راض نفسه على معاناة الفن المسرحي تأليفا وترجمة وإخراجا .

فصاحب هذا البحث إذن ليس متطفلاً على هذا الصنف من الدراسات إذ ينتمى بالممارسة إلى الأسرة المسرحية . فهو طرف كامل الحقوق تأتى شهادته من موقع المعاناة والمعرفة معا . وإنّ هذا الانتفاء لم يؤثر في الموضوعية اللازمة لكل بحث ميداني فلم يدفعه لا إلى التمجيد المجاني ولا إلى التهجم بل أنه وضع انتفاءه إلى الأسرة المسرحية بين قوسين وانطلق من مشكلية واضحة وحلّ لها تحليلاً يستجيب لمقومات البحث الجامعي الرصين .

وإن عملاً يعتمد النصّ نقطة ارتكاز لجدير أن يساهم في بناء إنشائية للمسرح العربي لا تعدو في الوقت الحاضر حيّز المشروع الكبير المتوقف إنجازه على دراسات ميدانية عديدة تسمح سائر التجارب المسرحية في البلاد العربية .

وقد تميز هذا البحث بنصيب وافر من المرونة المنهجية ، فلم يتقيد صاحبه بمذهب نقدي متحجر بل تصور خطة بحث تلائم طبيعة النصوص المسرحية فحدد المادة التراثية ووصف مكوناتها التاريخية والأدبية والأسلوبية ثم تدرّج إلى تحليل طبيعة تعامل المؤلف معها مركزاً على فنيات التزامن والتركيب ثم تخلص إلى التوظيف فاستعرض مختلف الاحتمالات مدعماً استقراءه بأدلة نصية وركحية . فخلق بذلك ترابطاً

طبيعياً في بناء البحث زاده تمسكاً وانسجماً ما في الآثار المدروسة من وحدة وتكامل .

ومن منظري القراءات النقدية اليوم من يشترط أن يكون الكلام عن الكلام - الذي أقرّ أبو حيان التوحيدي صعوبة - في نفس المنزلة اللغوية ، وهو ما كدنا نجده في هذا الكتاب وما يحويه من أناقة في اللفظ لولا شيء من الاستسلام إلى بنية الخطاب الشفوي وما تفرضه من تراكيب خاصة لكن عمق المعنى وطرافة الاستنتاج يحجبان ذلك الانسياق .

ومن أهم النتائج التي توصل إليها محمد المديوني « أن الاختيار التراثي الذي بدا في آثار عز الدين المدني ليس اختياراً عَرَضِيّاً بل تجلّ في شكل موقف جمالي وفكري وسياسي متماسك وهو ما ينزل تجربة المدني المنزلة اللائقة بها في إطار الإبداع المسرحي في البلاد العربية إضافة إلى طرحه لإشكالية العلاقة بين المثقف والسلطة في العالم الثالث .

إلا أن هذا الاستنتاج لم يحجب حدود هذه التجربة في تحقيق غاية ريادية وهي كتابة مسرحية عربية متميزة . فقد بين المديوني بوضوح أن ذلك ليس في الوقت الحاضر سوى تطلّع جادّ قد تحقّقه الممارسات المسرحية المقبلة . وهذا الاستنتاج نفسه مشروع بحث كبير يندرج في نطاق الأدب المقارن ويحتاج إلى كثير من التنقيب في الآثار الغربية - مثل مسرح برشت وغيره - لمعرفة روايتها في مسرح المدني وإبراز مدى

تجاوزه لها . وهو ما ننتظره من محمد المديوني في بحوث قادمة .

ومهما كانت الحدود والغايات فيمكنت أن نعتبر تجربة عز الدين المدني
رياديّة في مجملها زيادة تجربة المديوني في دراسة مسرح المدني نأمل أن
تعقبها محاولات أخرى تثري مسرحنا وتُثري قراءاتنا النقدية .

محمود طرشونة

كلية الآداب بتونس

بمثابة المقدمة

سوف لن نؤكد فى هذه الكلمة على أهمية موضوع البحث ولا على خطورة مسألة التراث وعلاقته بالممارسة العربية للمسرح ولا على بيان الدوافع التى حدثت بنا إلى اختيار هذه المسألة ولا الأسباب التى جعلتنا نختار عز الدين المدنى بالذات . إذ سنهتم بذلك فى المدخل إلى البحث . لكننا سنشير فى هذه الكلمة - التى نريدها وجيزة - إلى بعض النقاط التى رأينا من الضرورى لفت النظر إليها وأولها التعليق على كلمة « مسرح » الواردة فى عنوان العمل فالمسرح - كما أشار إلى ذلك أهم من خبره دراسة ونقدا - فن المفارقات بلا منازع ، إذ هو فى الآن نفسه إبداع أدبى يتجلى فى نصوص ثابتة الحدود منتهية يمكن قراءتها قراءات متعددة باعتبارها بناء مغلقا ، وهو عرض وتجسيم يتجاوز اللفظ إلى الحركة والصوت والضوء يتجدد فى كل مناسبة ، فلا يمكن بحال إعادة نفس العرض المسرحى بنفس الشكل إذ كل عرض إنما هو التقاء بين عناصر وأطراف آنية دائمة التغير والتجدد شأن أطراف الفرجة وظروفها . . . فهو تام وثابت نصا ، وهو مفتوح للتأويل الركحى دائم الحركة لا يكاد يستقر على حال عرضا وفرجة . ومثل هذه السمة تجعل كل دراسة له تتطلع إلى العلمية والشمول بمثابة المغامرة . . . إذ هى أبدا منقوصة تنتظر الإتمام إذا ما اقتصرت على تدبر

النص . وهي عمل مؤقت الاستنتاجات ، إذا رامت تناوله باعتباره فرجة شاملة إذ من الضروري تعديل النتائج وتطويرها تبعا لمتغيرات أطراف الفرجة . . . فأى مسرح قصدنا فى العنوان ؟ وفى أى النوعين تدرج دراستنا هذه ؟ إنها تعتمد النص وتدرج ضمن النوع الأول فتقف فى إطار ما تخوله النصوص من استنتاجات ، أما ما تعرضنا له من جوانب الفرجة فلقد اعتمدنا فى ذلك على مكونات النص وما ورد فيه من ملاحظات وإشارات . . . ولم ننطلق من ممارسة ركحية قرأناها وقيمناها . لكننا سعيينا إلى أن تكون دراستنا دراسة ميدانية ، والنصوص يمكن أن تكون مجالا لها إذا ما تجنب الدارس اعتماد التعليقات العامة الصادرة عن الكاتب أو غيره وعكف على النصوص فى حد ذاتها متحاشيا السقوط فى الكلام العام الذى يميل بكل دراسة عن تطلعها إلى العلمية . . .

ولقد حاولنا - تمهيدا للبحث فى مسألة علاقة التراث بمسرح المدنى - أن نحدد مفهوم التراث بصفة عامة انطلاقا من أهم الرؤى والنظرات ثم تدرجنا إلى تحديد نوعية المادة التراثية المنتقاة والسمات المميزة لها ومنها وقفنا على طرق تعامل الكاتب وتقنياته فى ذلك لنستنتج دلالات النصوص وأبعادها من خلال أنواع التوظيف الذى خصت به هذه المادة التراثية المعتمدة . ولقد وجدتنا طوال هذا العمل نتعامل مع هذه النصوص المسرحية لا على أنها نصوص مفردة فحسب وإنما باعتبار ما لها من جذور نصية وقربات ، فكان من الضرورى أن نركز اهتمامنا على إنشائية هذه النصوص . . . فوقفنا على علاقات متنوعة تربط بين نصوص الكاتب المستحدثة ونصوص أخرى مختلفة الأجناس ،

تدرجت هذه العلاقات من التضمن الحرفي لبعض الجمل والفقرات إلى مجرد التركيب ورأينا أن للتضمن درجات وتنوعات وللتركيب أجناسا ومراتب ارتبطت بغايات الكاتب وأهدافه . كما تبين لنا أن العملية لم تحصل صدفة أو اتفاقا وإنما نبعت عن اختيار وعمل واعين تطلع من خلالها الكاتب إلى المبدع والطريف .

ولعل هذا الأمر يطرح مسألة الإبداع ومعناه من خلال علاقة الآثار الأدبية والفنية المبدعة بما سبقها . فهل أن الأثر الطريف المبدع حتى يعتبر كذلك ، لا بد له أن يكون في قطيعة تامة مع ما سبق من الآثار ؟ أم أن الإبداع أى إبداع إنما هو إعادة لآثار سابقة بشكل أو بآخر ؟ وبالتالي يصبح الإبداع هو التآليف (Bricolage) (بمعناه اللغوي الأول : أى الجمع) بين عناصر وأجزاء من آثار سابقة ، عن وعى من صاحب الأثر أو عن غير وعى ، فتقاس الطرافة ومدادها بأهمية النقلة النوعية التى تنشأ فى الأثر المستحدث بالنسبة للآثار السابقة ؟ إه هذه المسألة من بين أهم المسائل التى تشغل بال علماء النص المعاصرين والإنشائيين منهم خاصة الذين أفردوا المصنفات لهذه الظاهرة سعيا إلى تقنين أنواع العلاقات الرابطة بين النصوص المحدث منها والقديمة^(١) . ولعل هذه المسألة قد شغلت قبل الإنشائيين المعاصرين - جمهرة النقاد العرب القدامى عندما سعوا إلى تقييم شعر الشعراء فعبروا عن الروابط القائمة بين أشعار المحدثين والقدامى تعبيرات مختلفة فهى « التقليد

(١) يمكن أن نذكر Gerard Genette على وجه الخصوص ومؤلفه .

Palmipsestes (la littérature au second degré)

Collection «poétique» editions Seuil Paris 1982.

والإتباع « وهى « التحصيل والتوليد » وهى « السرقة والإغارة » -
ووقفوا منها مواقف تقابل وتضاد نظرتهم لمفهوم الإبداع الشعري فمن
الإدانة والتشهير الكاملين^(٢) إلى التسامح والتغاضي^(٣) (عف) إلى اعتبار
الأمر طبيعيا وضروريا إذ يتحتم على الشاعر حتى يخلق الصناعة
الشعرية أن يحفظ النماذج الصحيحة ويعرف كيفية الأخذ عنها
ومنها^(٤) ...

وطبيعي أن يكون البت في مثل هذه المسائل ليس بالأمر الهين كما أن
الإجماع فيه ليس أمرا سهلا لكن ما يمكننا إثباته هو أن نصوص عز
الدين المدني المدروسة هى أبلغ مثال على معنى الإبداع / التأليف
Bricolage ولا نرى في ذلك أى داع للاستنقاص خاصة إن كان نابعا
عن اختيار واع مثلما هو الحال ...

أما النقطة الأخيرة التى أردنا الإشارة إليها فى هذه الكلمة فهى أن
طبيعة المنهج الذى توخينا فى عملنا هذا لم يكن ليعبر كبير اهتمام بحياة
الكاتب ، فرأينا عند إقدامنا على نشره أن نضيف ملحقا نترجم فيه له
نُعرف بأهم معالم مساره الثقافى والفنى ، خاصة وقد لاحظنا غياب
تعريف متكامل بالرجل والحال أن بعض آثاره أصبحت تدرس فى

(٢) مثلما كان الأمر فى كل من : « الإبانة على سرقات المتنبي » لمحمد العميدى (تـ ٤٣٣ هـ)
و « سرقات أبى نواس » للمهلل بن يموت بن المزرع (تـ ٣٣٤ هـ) و « إغارة كثير على
الشعراء » للزبير بن بكار (تـ ٢٥٦ هـ) .

(٣) « الصناعتان » لأبى هلال العسكري (تـ ٤٠٠ هـ) مثلا أو « الوساطة بين المتنبي وخصومه »
للقاضى الجرجاني (تـ ٣٦٦ هـ) .

(٤) انظر خاصة « عيار الشعر » لابن أبى طباطبا .

التعليم الثانوى فنرجو أن يفيد هذا الملحق الدارسين والمدرسين .
وأملنا أن يكون هذا العمل قد أسهم بقدر ما فى تقييم مجهود مسرحى
عربى بشكل هادىء بعيد عن الهاترات .

محمد المديونى

١ = المدخل :

لماذا هذا الموضوع ؟	١.١
المادة المعتمدة في الدراسة	٢.١
تحديدات أولية	٣.١

١ - المدخل

إن المتابع للدراسات التي اهتمت بالمرح العربي يلاحظ غلبة الاهتمام بالظاهرة المسرحية عند العرب وندرة الدراسات الميدانية أو التطبيقية التي تتناول الإنتاج المسرحي عند المسرحيين العرب بالقراءة والدرس الشيء الذي أدى إلى نوع من التضخم النسبي في هذا المجال ، فجهود كبيرة ومتفاوتة الأهمية بذلت وتبذل في محاولة تحديد علاقة الثقافة العربية الإسلامية بالمرح كظاهرة حضارية تبلورت في شكل دراسات مختلفة المشارب وتنظيرات مختلفة المآرب اختلفت بين إقرار الظاهرة المسرحية في فنون التعبير العربية وإثبات وجودها وبين نفيها نفياً نسبياً تارة ونفيها باتا قاطعاً في أغلب الأحيان^(١) .

فبحث الفريق الأول عن كل ما يذكر بالحفل المسرحي من قريب أو بعيد وطفق أصحابه يستقرئون^(٢) فنّ الانشاء العربي ويتصيدون منه ما يشبه الفن المسرحي كمقامات الهمداني والحريري أو كالنوادر والسير

(١) أدونيس : نقائض في المسرح العربي ، الحياة المسرحية (سورية خريف ١٩٧٧)

(٢) الدكتور سليمان قطاية : المسرح العربي من أين وإلى أين ص ٤٩ وما بعدها

الدكتور يوسف نجم صور من التمثيل في الحضارة العربية من الكرخ حتى المقامات .

آفاق عربية ، تشرين الثاني ١٩٧٧ ص ٥٩ .

ويبحثون في مختلف أشكال التظاهرات الشعبية كالأعياد الدينية والمواسم الفلاحية أو في مختلف الحفلات كالتى تقع في القصور وخارجها (كـ « خيال الظل »^(٣) و « الكاراكوز »^(٤) . . .) يلتقطون ما من شأنه أن يؤكد معرفة العرب « بفنّ التمثيل » أو على الأقل بألوان قريبة منه .

وغاص الفريق الثانى فى البحث عن سر غفلة العرب عن هذا « الفن الجليل » رغم ترجمتهم لفنون المعرفة من فلسفة وعلوم وإسهامهم فى تطويرها وذهبوا فى ذلك مذاهب ومذاهب فمنهم من عزّا ذلك إلى مناخ البلاد الصحراوى^(٥) وعدم استقرارهم ومنهم من رأى فى اعتزاز العرب بشعرهم وآدابهم سببا فى عدم إعارة الشعر الدرامى أدنى قيمة بل وفى عدم إحساسهم بالحاجة إليه^(٦) فى حين رأى فريق آخر أن السبب يعود إلى كُنه الفن المسرحى المبنيّ على الصراع هذا الذى لا تعرفه الذهنية العربية الإسلامية^(٧) ، وإلى غياب الخيال عن مكونات عقلية العرب^(٨) ، ولعل الأساسى فى هذه الدراسات والأبحاث عند الفريقين هو نقطة الاختلاف المركزية التى جعلت وجهات النظر مختلفة

(٣) طيف الخيال لشمس الدين بن دبنال (توفى ٧١١ هـ) انظر كتاب الدكتور سليمان قطايا ص ٦١ وما بعدها .

(٤) فن التمثيل عند العرب : د. محمد حسين الأعرجى (الموسوعة الصغيرة رقم ٢٧ منشورات وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٨) .

(٥) زكى طليمات (مثلا) فى فن التمثيل .

(٦) تـ أـ يوتينيسوفا ، ترجمة طارق عبد المجيد عمر : تساؤلات وآراء حول نشأة المسرح العربى ، آفاق عربية كانون الأول ١٩٧٩ ص ١٩ .

(٧) محمد عزيزة فى كتاب الإسلام والمسرح ص ٢١ - ٣٥ ، ترجمة د. رفيق صبان .

(٨) حمادى بن حليلة ص ١٧ - ١٨ .

اختلافا لا يمكن حسمه ، وتتمثل نقطة الاختلاف هذه في المنظار المعتمد في تحديد ماهية المسرح وتحديد العنصر أو العناصر التي بغيابه أو غيابها يفقد الأثر هويته المسرحية ، لكن رغم اختلاف المواقف والرؤى ورغم تباين أدوات التحليل وأساليب البحث في هذه المسألة ورغم تراكم هذه الدراسات فإن عناصر الإشكالية بدأت تتغير شيئاً فشيئاً وأصبح حسم الإشكالية الأولى ليس بنفس الأهمية التي تكتسبها عناصر الإشكالية الجديدة ، فلم يعد السؤال الأهم يتعلق بمدى معرفة العرب للمسرح أو مدى جهلهم به ولا بمختلف التجليات المعبرة عن هذا الجهل أو هذه المعرفة وإنما الأهم هو هل للعرب مسرح ؟ وهل أن قرنا من الممارسة المسرحية حوّل الحديث من « مسرح عند العرب إلى مسرح عربي » (٨) ؟

فلم يعد الأهم الحديث عن الظاهرة المسرحية وإنما المهم تقييم المجهود المسرحي وتحديد ملامح هذا المسرح ومدى علاقته بالمسرح الغربي وبفنون التعبير الأخرى ومدى استجابته لهموم الإنسان العربي وتجاوبه مع حساسيته ، ولا يمكن أن يتم ذلك ما لم ينطلق الباحث من الممارسة العربية للمسرح عبر النصوص وعبر مختلف تجليات هذا الفن مسلحاً بأدوات معرفية قادرة على تحليل هذه المادة المدروسة وتفكيك مكوناتها واستخراج خصائصها المميّزة .

(٨) تعبير أصبح متداولاً بين العرب نقاداً ومسرحيين ، يميزون بواسطته بين المسرح المكتوب باللغة العربية والخاص بمقومات المسرح الغربي وبين المسرح ذي الجمالية العربية والخاصة المتطلع إلى استحداثها .

والمطالع للآثار المسرحية العربية يلاحظ ظاهرة كثيرة التواتر تكاد ترتقى إلى مصاف القوانين المنظمة للكتابة المسرحية عند الكتاب المسرحيين العرب وهذه الظاهرة تتمثل في اعتمادهم للتراث العربى مادة لكتاباتهم .

فمسرحية مارون النقاش « أبو الحسن المغفل » التى أجمع المؤرخون على اعتبارها أول مسرحية عربية مؤلفة^(٩) ، قد استمدت موضوعها من إحدى حكايات « ألف ليلة وليلة » وهى الحكاية التى تروىها شهرزاد فى الليلة الخامسة بعد المائة بعنوان « النائم اليقظان »^(١٠) .

ولو نظرنا إلى العناوين التى أطلقت على أغلب المسرحيات التى ألقت على مدى الممارسة العربية للفن الدرامى سواء منها التى ذكرها د. محمد يوسف نجم^(١١) أو التى تناولها د. محمد مندور بالتحليل^(١٢) أو التى أشار إليها الأستاذ حمادى بن حليلة فى أطروحته الإضافية^(١٣) أو التى أثبتها د. مصطفى أحمد فى القوائم التى ذيل بها كتابه^(١٤) أو ما ذكرته زينب منتصر فى مقالها^(١٥) لتبين لنا من خلالها أن أغلبية هذه

(٩) تم تأليفها سنة ١٨٤٩ حسب الدكتور محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب ص ٣٥ .

(١٠) زينب المنتصر مقدمة فى استخدام التراث العربى فى المسرح العربى ، الأقلام عدد ٧ نيسان ١٩٧٧ .

(١١) المسرح العربى الحديث ١٨٤٨ - ١٩١٤ دار الثقافة بيروت ١٩٦٧ .

(١٢) المسرح ، دار المعارف ، مصر ١٩٥٩ .

(١٣) نصف قرن من المسرح العربى فى البلاد التونسية ، أطروحة تكميلية (باللغة الفرنسية) ، نشر الجامعة التونسية (١٩٧٤) .

(١٤) أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر ، دار الرشيد للنشر ببغداد (١٩٨٠)

المسرحيات التي تدور حول أحداث تاريخية أو شخصيات تراثية أو أسطورية أو ذات صلة بإحدى السير أو القصص الشعبية إذ تعترض سبيل الباحث عناوين من نوع « عنتره »^(١٤) أو « هارون الرشيد مع قوت القلوب »^(١٤) أو « على بك الكبير » أو « مجنون ليلى » أو « أميرة الأندلس »^(١٥) و « قيس وليلى » و « العباسية » أو « شهر يار »^(١٦) و « شهرزاد » و « أهل الكهف »^(١٧) أو « ابن جلاء » و « صقر قريش »^(١٨) أو « المأمون » و « السلطان صلاح الدين الأيوبي » و « مملكة أورشليم »^(١٩) أو « الدنيا منام »^(٢٠) أو « ولادة وابن

(١٤) عنوان لمسرحية ألفها أبو خليل القباني سنة ١٩٢٧ ولمسرحية أخرى ألفها أحمد شوقي سنة ١٩٢٧ .

(١٤) - ألفها أبو الخليل القباني سنة ١٨٨٤ .

(١٥) هذه مسرحيات ثلاث لأحمد شوقي ظهرت بعد سنة ١٩٢٧ .

(١٦) مسرحيات لعزیز أباطة ظهرت الأولى على المسرح سنة ١٩٤٣ والثانية سنة ١٩٤٥ والثالثة سنة ١٩٥٥ .

(١٧) مسرحيات لتوفيق الحكيم ظهرت الأولى سنة ١٩٣٤ مطبعة الكتاب مصر والثانية سنة ١٩٣٣ مطبعة مصر .

(١٨) ألفها محمود تيمور ويعني بـ « ابن الجلاء » الحجاج بن يوسف و « صقر قريش » عبد الرحمن الداخل .

(١٩) وهي مسرحية لفرح أنطون ألقت سنة ١٩١٤ ولقد لاقت هذه المسرحية إقبالا غريبا من طرف « الأجواق » المسرحية التونسية انظر الأطروحة التكميلية لحماى بن حليلة هامش رقم (١٣) وقد اهتم عبد الرحمن الشرفاوى بنفس الشخصية في مسرحية « صلاح الدين الأيوبي » التي ألفها سنة (١٩٧٥) .

(٢٠) وهي عنوان مسرحية « خليفة الصطنبولى » وهي مقتبسة عن (ألف ليلة وليلة) وقد ظهرت سنة ١٩٤٠ .

زيدون^(٢٣) أو « المأمون »^(٢٢) و « شبل الفاطميين »^(٢٣) و « سليمان الحلبي »^(٢٤) و « الحسن ثائراً » و « الحسين شهيداً »^(٢٥) و « الحلاج » و « مأساة الحلاج »^(٢٦) ، الأمر الذي يؤكد أن علاقة المسرح العربي بالتراث ثابتة وجديرة بكل اهتمام بل أن دراسة تجلياته في النصوص المسرحية ضرورية إذا ما رُمنا رسم ملامح المسرح العربي ، ولعل هذا الأمر هو الذي حدا بي إلى محاولة طرح مسألة التراث من خلال نوع التوظيف الذي خصّ به المسرح العربي .

أما لماذا مسرح عز الدين المدني بالذات ؟ فالسبب الأول يتمثل في أنني رأيت أن أقصر دراستي في هذه المرحلة على تجربة مسرحي عربي واحد ، والسبب الثاني هو طبيعة تجربة عز الدين المدني نفسها فلقد اكتسب مسرح عز الدين المدني أهمية خاصة في تونس ولا يعود ذلك إلى وفرة إنتاجه فحسب ولا للفترة الزمنية التي انسحبت عليها هذه التجربة

-
- (٢١) وهي للتونسي عبد الرزاق كركباكة ظهرت سنة ١٩٤٤ .
(٢٢) من تأليف الشاعر التونسي جلال الدين النقاش ظهرت سنة ١٩٤٥ .
(٢٣) من تأليف الشاعر والكاتب التونسي أحمد خير الدين وظهرت ١٠٤٥ ولقد تناول نفس الموضوع في مسرحية أسماها « بدر الدجى » انظر حمادي بن حليلة (ص ١٢١) هامش رقم ١٣ .
(٢٤) مسرحية الكاتب المسرحي المعاصر الفراد فرج ظهرت سنة ١٩٦٥ .
(٢٥) مسرحيتان للروائي والمسرحي المصري عبد الرحمن الشرقاوي ظهرت سنة ١٩٧٩ .
(٢٦) ألف المسرحية الأولى الشاعر عدنان مردم بك سنة ١٩٧١ وألف الثانية الشاعر صلاح عبد الصبور سنة ١٩٦٩ .

(٧ مسرحيات نشر منها ٦ وعرض ٦ بين ١٩٧٠ و ١٩٧٨) وإنما يعود ذلك خاصة إلى تطلعات الرجل التي ما انفك يعبر عنها سواء في مقدّمات مسرحياته^(٢٧) أو في تدخّلاته في مختلف المناسبات^(٢٨) أو في عمله الأدبي والمسرحي الدؤوب ، وتتمثل أهم هذه التطلّعات في بناء مسرح عربيّ متميّز وذلك عبر « اكتساب شكل مسرحي مبتكر »^(٢٩) يكون للتراث العربي الإسلامي الضلع الأساسي فيه. زيادة على آراء بعض النقاد التونسيين الذين أكدوا على ميزاته تلك فأروا أنه « ليس من المبالغة في شيء إذا قلنا إن الكاتب عز الدين المدني يعدّ اليوم من رواد المسرح الترائي »^(٣٠) فإذا كان التراث اختيارا واعيا من طرف الكاتب فإن محاولة تقييم التجربة من تلك الوجهة لا تبدو سابقة لأوانها خاصة إذا سعت إلى الاعتماد على النصوص المسرحية أساسا وتجنّب التعليق على التعليق أو الخطاب على الخطاب .

كانت الدراسات التطبيقية للمسرح العربي نادرة فإنها تكاد تكون معدومة

(٢٧) مقدمة ديوان الزنج ص ٩- ١٨ .

(٢٨) ص ٢٠٩- ٢١٦ التراث ودوره في البناء الحضاري المعاصر ، منشورات « الحياة الثقافية » ١٩٧٦ تونس .

(٢٩) الزنج ص ١٠ .

(٣٠) الحبيب الجنحاني ، مقال نشر في آخر مسرحية الغفران (ص ٨٤) .

بالنسبة للمسرح التونسي الحديث^(٣١) وأقصى ما يوجد مقالات صحفية تصدر في الجرائد أو المجلات السيارة كثيرا ما تكون بحكم عدم اختصاص الصحيفة وبحكم صغر المساحة المخصصة للثقافة فيها بعيدة عن العمق سريعة الأحكام إعلامية في أحسن الأحوال ، فبات من المتأكد بالتالي الاقتصار على استنطاق نصوص الكاتب المسرحية ، أما ما يخص كتاباته النظرية حول المسرح وحول الثقافة فستكون بالنسبة لنا مجرد علامات لا نعتمدها إلا لنرى مدى تحققها في مستوى الممارسة المسرحية التي تعتبر المحدد الأساسي لما عسى أن نصل إليه من استنتاجات إذ هناك بؤن بين تطلّعات المبدعين الفنية والفكرية وبين إبداعاتهم .

١ - ٢ تقديم المادة المسرحية المعتمدة :

أما المسرحيات التي وقع اعتمادها كمادة للدراسة فخمسة توفر فيها

(٣١) وإن استثنينا مقال « بدرة بشير » المنشور في المجلة التونسية للعلوم الاجتماعية عدد ٤٤ سنة ١٩٧٦ باللغة الفرنسية تحت عنوان : التعاملية الدرامية في المسرح بالبلاد الفرنسية Combinator Dramatique théâtre en Tunisie التي تناولت فيه بالتحليل المسرحيات السائدة والأكثر رواجاً لا المعترف بقيمتها الفنية من طرف المختصين أو الصحافيين فإن دراسة حمادي بن حليمة « نصف قرن من المسرح العربي في البلاد التونسية ، UN DEMI SIECLE DE THEATRE ARABE EN TUNISIE (1907-1957) - الصادرة ضمن منشورات الجامعة التونسية ١٩٧٤ - تقف في حدود سنة ١٩٥٧ ولا يتجاوز الجزء الأول من « تاريخ المسرح التونسي » - وذلك كل ما نشر السيد المنصف شرف الدين منه - الحرب العالمية الأولى .

شرطان اثنان : أولهما أنها نشرت جميعا في كتب مستقلة ، وثانيهما أنها عرضت أمام الجمهور أى وقع التعامل معها ركحيا وهى على التوالى :
١ - « ثورة صاحب الحمار » وعرضت لأول مرة يوم ٦ أغسطس ١٩٧٠ برباط مدينة المنستير بمناسبة المهرجان الرابع لمسرح المغرب العربى ، أخرجها على بن عياد وأدتها فرقة مدينة تونس . وتقع فى (١٠٣) صفحات من القطع الصغير .

٢ - « ديوان الزنج » قدمت لأول مرة فى افتتاح المهرجان الدولى للحمامات يوم ٢ يولية ١٩٧٢ بمسرح الهواء الطلق التابع للمركز الثقافى الدولى بالحمامات ثم فى بقية مهرجانات تلك الصائفة وتقع فى ١٢٠ صفحة من القطع الصغير .

٣ - « الحلاج » افتتحت المهرجان الدولى للحمامات يوم الأحد ١ يوليه ١٩٧٣ بمسرح الهواء الطلق ، أخرجها المنصف السويى وأداها ممثلو الفرقة القارة للتمثيل بالكاف ، ونشرتها فى نفس الشهر من نفس السنة مؤسسات ع - بن عبد الله ، وتقع فى ١٠٠ صفحة من الحجم المتوسط ، لكن السلطة منعت عرضها بعد ذلك ولم تعرض من جديد إلا فى صائفة ١٩٨١ فى إخراج للبشير الدريسى وأداء لأعضاء فرقة مدينة تونس للتمثيل العربى ، وقد أعيد إخراجها من طرف الشريف خزنندار مع للفرقة ذاتها وذكر فى إطار « دار ثقافات العالم » بباريس سنة ١٩٨٢ .

٤ - « الغفران » وقدمت لأول مرة يوم ٢٤ أبريل ١٩٧٦ فى المسرح البلدى بالدار البيضاء بالمغرب الأقصى قام بإخراجها الطيب الصديقى

وأدائها أعضاء فرقة مسرح الناس (لم تعرض في تونس حتى الآن) .
نشرتها في تونس سنة ١٩٧٧ دار المعرفة للنشر : (وتقع في ٩٤ صفحة
من الحجم المتوسط) .

٥ - « مولاي السلطان الحسن الحفصي » افتتحت هذه المسرحية
مهرجان المسرح العربي بالمنستير يوم « ٢٣ يولييه ١٩٧٧ » وقام
بإخراجها المنصف السويسي بمساعدة البشير الدريسي مع أعضاء فرقة
مدينة تونس للتمثيل العربي ، (ونشرتها الدار العربية للكتاب بتاريخ
نوفمبر ١٩٧٧ ، وتقع في ١١٤ صفحة من الحجم المتوسط) .
(كما اطلعت على المسرحيتين الباقيتين اللتين لم يتوفر فيهما الشرطان
« النشر والمسرحية ») .

٦ - تغازي الفواطم أو تغازي فاطمية : وقد تمّ بها افتتاح
مهرجان الحمايات الدولي بالحمايات صائفة ١٩٧٨ .

وقام بإخراجها عبد الله الرواشد وبأداء أدوارها أعضاء الفرقة القارة
للمسرح بالمهدية . لكنها لم تنشر بعد وقد اعتمدت نسخة مرقونة من
طرف الفرقة وتقع في ٥٠ صفحة .

٧ - رسالة التبريع والتدوير : لم يسمح لها بالعرض إذ رفضت من
طرف « لجنة التوجيه المسرحي » وقد كانت التجربة الأولى للكاتب في
الاخراج لكنها نشرت في العدد الأول من مجلة الفكر (التونسية) في
شهر أكتوبر ١٩٧٧ وتقع في ٢١ صفحة (٣١) .

(٣١) وقد تمّ عرضها في صائفة ١٩٨٢ من طرف فرقة الديدحانة بتونس بعد أن تمّ البحث .

١. ٣ تحديدات أولية :

قبل أن نبدأ في دراسة مسرح عز الدين المدني من الوجهة التي حدّدناها يتحتم أن نقدّم تحديدات أولية لبعض المفاهيم المفاتيح التي سنستعملها ولعل المفهوم المحوري هو التراث ، ورغم أننا حدّدنا من بين أهدافنا استكناه نظرة عز الدين المدني له من خلال دراستنا لنصوصه المسرحية فإن ذلك لا يمنعنا من أن نقدم في بداية العمل بعض التحديدات الأساسية لتكون بمثابة العلامات التي تساعدنا على فهم توجه الكاتب من كتابته .

فما المقصود بالتراث ؟

إن ما يمتاز به هذا المصطلح هو الجانب الفضفاض والتعميمي في معانيه وأغلب المهتمين به أشاروا إلى هذه السمة التي يمتاز بها استخدام هذا المفهوم إلى درجة اعتباره مصطلحا « فخّا » يُوقع في نوع من التعمية .

أما التحديد اللغوي للكلمة فنجدّه في « لسان العرب » في مادة « ورث » ، فلقد اثبتت هذه الكلمة في صيغة صرفية وقع فيها تحوير صوتي في مستوى بنيتها .

— « التراث أصل التاء فيه وار » ، « . . . وهو ما يخلفه الرجل لورثته » وقيل « الورث في المال والإرث في الحسب » (٣٢) .

إذن فهو التركة التي يقيها السابق لللاحق في تسلسل متواصل .

(٣٢) لسان العرب ج ٢ ص ٢٠٠ - ٢٠١ دار مصادر ودار بيروت للطباعة والنشر . (د.ت) .

ولكن إن كان معناه اللغوي لا يمثل إشكالا فإن استعمال المفهوم المختلفة والمتناقضة في بعض الأحيان خلقت نوعا من الغموض ، والدرجة الأولى في غموضه تنأت من تحديد المادة التراثية أو محتوى هذا الإرث ففي حين يعتبر بعض المفكرين « الإرث الحقيقي في النصوص الأصباية المقدسة » (٣٣) يطلق آخرون المصطلح على كل « ما ابتدعته المجتمعات العربية في حركة صيرورتها التاريخية منذ العصر الجاهلي ، حتى بداية مرحلة الاستعمار في مطلع القرن الماضي . . من فكر وثقافة وقيم فنية أخلاقية ما تزال محفوظة لنا بصورة من الصور » (٣٤) .

فإن كان الفريق الأول يعتبر التراث شيئا واحدا منسجما ومتكاملا مرتبطا بلحظة كمال فإن الفريق الثاني لا يرى فيه انسجاما وتجانسا بل يراه مجموعة من التراكبات لتيارات ونشاطات إنسانية فردية وجماعية مختلفة ومتناقضة بنفس درجة اختلاف القوى الاجتماعية التي أنتجته وببنفس درجة تناقضها .

ولعل طرح مسألة علاقة الشرق بالغرب التي برزت بشكل حاد بعد مرحلة الاستعمار المباشر هو الذي ساعد على بروز مسألة التراث في شكل قضية نظرية تتعاضد أهميتها يوما بعد يوم ، فنوع النظرة التي يخصص بها هذا الغرب المتقدم اقتصاديا والمهيمن سياسيا وحضاريا من ناحية ، ونوع التصور الذي ترسم به ملامح المستقبل الآتي من ناحية ثانية هما اللذان يحددان مختلف مفاهيم التراث وطرق التعامل معه ،

(٣٣) هذا موقف السلفيين من التراث بمختلف تنويعاتهم كما يحدده الطيب التزيني في ص ٧٣ وما بعدها من كتابه « من التراث إلى الثورة » .

(٣٤) هذا هو التعريف الذي يقدمه أحمد يوسف دلود في ص ٦٣ في كتابه لغة الشعر دمشق ١٩٨٠ .

فالنظرة السلفية^(٣٥) مثلا برزت لتؤكد من جديد كشكل من أشكال ردود الفعل الدفاعية إزاء كل دخيل غاصب وذلك عبر الانغلاق على الماضي والاكتفاء بالأصول الدينية الأولى في صيغتها النصية المعتقدية دائنة بمفهوم « الأصل الأول » الأبدى رافضة لمفهوم « التطور النوعي » وبالتالي ناظرة إلى الحاضر والمستقبل من خلال الماضي الواحد والثابت ، معبرة عن نظرة للعالم معادية لكل تطوّر وتغيير مهما كانت قيمته ، الشيء الذي يجعلها تلفظ من التراث كل ما يحوى تصوّرا للعالم مخالفا لتصورها^(٣٦) على أن بعض السلفيين المعاصرين حاولوا تبرئة ساحة السلفيين من صيغة الانكفاء إلى الماضي وذلك من خلال تحديد مجال هذا الانكفاء في ما ينتمى إلى « الثوابت الدينية » لا غير^(٣٦) كما دعوا

(٣٥) ولعلّ ابن تيمية هو أبرز ممثل لهذا التوجه بعد أبي الحسن الأشعري وحامد الغزالي إذ يتمسك بالنصوص ويقف ضد أي اجتهاد يقول في كتابه (معارج الوصول ...) « والصواب طريقة السلف وذلك أن الإجماع إذ خالفه نصّ ، فلا بد أن يكون مع الإجماع نص معروف به أن ذلك منسوخ ... » انظر ، ط . تيزيني من التراث إلى الثورة ص ٢٦ وما بعدها .

(٣٦) محمد أبيي الدين حسن في كتابه الفكر الإسلامى الحديث وصلته بالاستعمار الغربى ١٩٦٠ نقلا على ٤ . تيزيني ص ١٠٥ .

(٣٦) يحاول : محمد عمارة في كتاب « التراث في ضوء العقل » (نشر دار الوحدة (١٩٨٠) أن يجدد الجانب الإيجابى من التوجه السلفى وذلك بتحديثه في كل ما هو دينى فيقول ما يلى : « لكنهم يرون - السلفية - في أمور الدين وأصوله وقواعده ، لأنها ثوابت خالدة لا تخضع للتطور في الزمان ولا المكان ، ولأن العودة إلى أصولها الأولى تعنى رفض - البدع - والزواجر والخرافات ، وهنا تكون - السلفية - موقفا مستترا ومستقبليا ، فهي تعود في الثوابت إلى الجوهر والأصل ، كى تنفض عنه غبار البدع والخرافات ، وهذا النوع من - السلفية - هو الذى نسميه - التجديد - في الدين ، فكل حركات التجديد الدينى كانت - سلفية - لأنها في إطار ما لا يقبل التطور ولا التغيير . فالعودة للأصل هنا تعنى الكشف عن الطاقات الكامنة كى تفعل فعلها في التقدم . . . وهنا تكون - السلفية - مستقبليّة - بكل ما وراء هذا المصطلح من مضامين . .

ص ٢٤٦

إلى ضرورة التأكد مما يكن أن ينسب إلى الفكر السلفى ، انطلاقاً من التمحيص في طبيعة هذا السلف (٣٧) .

أما الموقف الآخر من التراث فهو على نقيض السلفية تمثل في التنكر للتراث ورفضه جملة وتفصيلاً واعتباره السبب الأساسى في وضعية التخلف التى يعيشها العرب (٣٧) وبالتالى لا يكون الخلاص إلا بتر هذا التراث والتخلص من كل محتوياته والتعلق بما أنتجه الغرب فى كل ميادين الإبداع من علوم وتكنولوجيا ونسق حياة ، الشيء الذى أدى إلى تسميتهم بـ «العدميين» أو بـ «اتباع المعاصرة ذات المنحنى العدمى» (٣٨) .

ولعل هذه النظرة الأخيرة لا تختلف عن نظرة «المركزية الأوروبية» . (٣٩) إن لم تكن هذه الأخيرة معينها ، تنطلق المركزية الأوروبية من اعتبار الفكر الأوروبى والحضارة الأوروبية أو البيضاء هى

(٣٧) ثم يدعو إلى التثبت فى تقييم من ينسب من المفكرين إلى السلفيين وينادى بضرورة ان يبين الناقد أى سلف يعود إليه هذا المفكر ؟ هل هو السلف الصالح ؟ أم غير الصالح ؟ وما معنى الصالح هنا ؟ ومن وجهة نظر من ؟ وهل هذه - السلفية - فيما يتعلق بالثوابت الدينية ، فتكون تجديداً وتقدماً ؟ أم فيما تستحيل فيه العودة إلى الوراء من أمور الدنيا وسياسة الأمة وتنظيم المجتمعات ؟ ص ١٤٥ التراث فى ضوء العقل (نفس المعطيات السابقة) .

(٣٧) أورد ط . تيزينى ما ذهب له سلامة موسى « والواقع أن اقتراح الخط اللاتينى هو وثبة إلى المستقبل لو أننا عملنا به لاستطعنا أن ننقل مصر إلى مقام تركيا التى أغلق عليها هذا الخط أبواب ماضيها وفتح لها أبواب مستقبلها ، حين تصطنع الخط اللاتينى يزول هذا الانفصال النفسى الذى أحدثته هاتان الكلمتان المشؤومتان « شرق وغرب » فلا نتعير من أن نعيش المعيشة العصرية » ص ١٢١ من كتاب « من التراث إلى الثورة » .

(٣٨) من التراث إلى الثورة ط . تيزينى ص ٩٢ وما بعدها .

(٣٩) المرجع السابق ص ١٩١ .

الفكر الوحيد والحضارة الوحيدة وما عداها فـ « جاهلية جهلاء »
ولذلك حاولت أن تلمس كل ما هو إيجابي وفعال في التراث العربى
الإسلامى وسعت إلى أن تبرز هذا الأخير فى صورة القاصر على أى
عطاء للحضارة الإنسانية فأقصى ما كان ممكنا أن يُعترف به للمفكرين
العرب « إنهم كانوا فى أحسن الأحوال حافظى التراث الفكرى اليونانى
وناقليه الى الشعوب الأوربية »^(٤٠) ، وهذه النظرة العنصرية العرقية
التي وُجّهت عمل بعض المستشرقين مثل « فون قرونباوم »^(٤١)
و« رينان »^(٤٢) و« فيندلباند »^(٤٣) تتلاقى مع النظرة السلفية فى هذه
النقطة بالذات رغم العلاقة العدائية التي تبدو بينها إذ تعتبر هذه
الأخيرة كلّ الإسهامات العربية الإسلامية فى مختلف ميادين العلم
والفلسفة غريبة بل مفسوسة دسّا فى جسم هذا التراث ويجب التبرؤ منها
لا محالة ، وتتفق النظرة السلفية كذلك مع النظرة العدمية للتراث ،
رغم تقابلها فى الانتقائية والتعميم فبينما يذهب السلفيون الى اعتبار
التراث كله إيجابيا وساميا ومقدسا تتحتم العودة إليه عودة كلية بعد
تنقيته من العناصر « الدخيلة » المتمثلة فى كل ما هو عقلانى وتطورى
نجد التراث حسب النظرة الثانية سلبيا متخلفا بكليته يتحتم رفضه

(٤٠) المرجع السابق ص ١٩٧ .

(٤١) أزمة المفكرين العرب لعبد الله العروى .

(٤٢) ص ١٩٧ من ط . تيزيى « من التراث إلى الثورة » .

(٤٣) المرجع السابق ص ٢٠٢ .

رفضاً قطعياً وكل ما يمكن أن يوجد فيه من عناصر إيجابية فهو منحدر من مصادر أجنبية كالفارسية واليونانية .

وإلى جانب هاتين النظريتين المختلفتين توجد رؤية أخرى تتأرجح بين المذاهب السابقة محاولة التوفيق بينها حتى وإن كان ما يرد فيها من مواقف متناقضا أصلاً^(٤٤) وتسعى هذه الرؤية إلى تجاهل ما يمثله التراث من مواقف فتتظلم له نظرة تحييدية تتصل من أخذ أي موقف منه متذرعة في ذلك بالمنهج الأكاديمي^(٤٥) ، فتنادى بدراسة التراث لذاته شأن الدراسات والبحوث التي تدور في المخابر المغلقة والمعقمة .

وفي مقابل كل النظرات السابقة نشأت رؤية أخرى برزت في شكل نظرية متكاملة إذ انبنت على نقد كل الرؤية السابقة وتقديم « بديل بناء »^(٤٦) عن طريق د . الطيب التزيني في كتاب « من التراث الى الثورة » أو « حول نظرية مقترحة في التراث العربي » أطلق عليها اسم « الجالية التاريخية والتراثية »^(٤٧) وقد تبناها كثير من المفكرين والمثقفين العرب مثل « أحمد يوسف داود » في كتابه « لغة الشعر »^(٤٨) وحسين

(٤٤) ط . تيزيني ص ٢٠٥ .

(٤٥) يُثَلِّها زكي نجيب محمود انظر ط . تيزيني ص ١٦٦ وما بعدها .

(٤٥) يورد ط . تيزيني اسم عز الدين فودة باعتباره ممثلاً لهذا الاتجاه انظر ص ١٧٠ من كتابه المذكور .

(٤٦) ط . تيزيني ص ٢٢ وما بعدها .

(٤٧) نفس المصدر السابق .

(٤٨) نشر وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٠ .

مروّة في « السمات الثورية في التراث الأدبي العربي » (٤٩) .
وتنطلق هذه النظرية من اعتبار « التراث العربي الفكري والحضارى العام » - كائى تراث آخر - اكتسبت بنيتها ضمن علاقات اجتماعية طبقية وحضارية عامة لا يشكل نسيجاً متجانساً موحداً بل هو بناء حضارى متناقض ومتصارع انطلاقاً من أنه ينطوى فى أحشائه على انجماهى التقدم والمحافظة ... (٥٠) كما تطرح علاقة « التاريخ » بـ « التراث » ، فالتاريخ فى منظورها .. هو اللحظة المنقضية بجملة جوانبها المادية والنظرية والفكرية والروحية وهو ضمن هذا الفهم يُشكل « المادة التاريخية » التى يسلط المؤرخ مبضعه عليها فى نطاق نشاطه التاريخى ، أما التراث فهو تلك اللحظة التاريخية فى امتدادها وديناميتها .. (٥١) ومن هذه الوجهة يبدو الجانب التراثى للتاريخ ، إن صبح التعبير ، مجسماً فى علاقة الحدث الماضى بلحظة الحاضر وامتداده إلى المستقبل ، وجانب الجدلية يبدو فى النظرة إلى الماضى والحاضر والمستقبل فى علاقة اتصال حركى معقّد يتحدد انطلاقاً من الموقع الذى يكون فيه الباحث التراثى والمستخدم للتراث من المجتمع الذى يعيش فيه « ولذلك فإن البحث التراثى يقوم على اختيار الحدث أو الجانب التراثى بهدف دمجها فى جسد اللحظة المعاصرة » (٥٢) وفى

(٤٩) مجلة الآداب ص ٧١ آيار ١٩٧٥ .

(٥٠) حسن مروّة : « السمات الثورية فى التراث الأدبى العربى » ، مجلة الآداب آيار ١٩٧٥ .

(٥١) ط . نيزنى ص ٢١٨ .

(٥٢) نفس المرجع السابق ونفس المعطيات .

تصور اللحظة الآتية . . الشيء الذى يجعل عنصر الاختيار فى مستوى التراث أمراً أساسياً فى هذه النظرية ثم إن ما يحدّد هذا الاختيار إنما هو « مقتضيات وآفاق تلك اللحظة »^(٥٣) لحظة الحاضر لتصور لحظة المستقبل وهنا يبدو الجانب التوظيفى للتاريخ / التراث « أو البعد التراثى للحدث التاريخى ونتائج التراث الفنية منها والسلوكية والحضارية . . وبالتالى تخرج قضية التراث من كونها قضية الماضى لذاته أو كونها إسقاطاً للماضى على الحاضر إلى كونها قضية الحاضر نفسه من وجهة كونه حركة صيرورة تتفاعل فى داخلها منجزات الماضى وممكنات المستقبل تفاعلاً دينامياً تطورياً صاعداً »^(٥٤) وتصبح مهمة المثقف والمبدع ليس تقديس التراث والتباهى به بل . . « إعادة امتلاكه على أساس من الأدوات المعرفية العلمية المعاصرة ، هذا يعيننا فقط ، على معرفة كيفية تكامل شخصيتنا التاريخية فى الماضى والحاضر والمستقبل وفى صراعنا الراهن مع كل القوى النقيضة لتقدّمنا ، وفى ضوء هذا الامتلاك نستطيع أن نقرر أى تراث نرفض »^(٥٥)

فيبدو الانسان العربى حسب هذه النظرية مغتربا عن تراثه اغتراباً وَلَدَهُ جهله به وبمكوناته وانقطاع الصلة به لعدم القدرة على التفريق بين مختلف مظاهره والنظر له بشكل تعميمى فهو إما سلبى يجب رفضه

(٥٣) نفس المرجع ونفس المعطيات .

(٥٤) حسين مروة ، الموقف الأدبى ص ٥ حزيران ١٩٧٥ .

(٥٥) ص ٨٤ أحمد يوسف داود ، لغة الشعر .

والتنكر له أو إيجابى يجب أن يقدّس تقدّيساً، فيبدو جلياً أن من بين المهام الأساسية التى تراها هذه النظرية ملقاة على عاتق المثقفين إنما هى «إعادة امتلاكه» وذلك باستجلاء مختلف مظاهره وتحديد مكوناته الحقيقية وعلاقات هذه المكونات والمظاهر بالقوى الاجتماعية التى ابتدعته من ناحية وبتحريره من مختلف التدخلات والتطبيقات التى لحقت به من طرف الطبقات الاجتماعية المهيمنة أو من طرف القوى الاستعمارية من ناحية أخرى ثم التعامل معه من موقع اللحظة الحاضرة ومن موقع الوعي التاريخى ، وتتحدد معالم هذا التعامل حسب هذه النظرية عبر ما أطلق على تسميته بـ «الاستلهام التراثى» أو «التبني التاريخى والتراثى»^(٥٦) أو «الاسترشاد»^(٥٧) ويتطلب الأمر فهماً للماضى تاريخياً كان أو نتاجات فكرية مختلفة الأشكال فهماً عميقاً كما يتطلب تأصلاً فى الحاضر يتجلى فى فهم طبيعة المرحلة التاريخية التى يعيشها الفرد ويحددها التمييز بـ «المرحلة القومية المعاصرة» ، ثم اختيار ما يمكن أن يخدم هذه اللحظة وتلك «المرحلة» . فلا يتعلق الأمر بالتالى بنسخ اللحظات المضيئة الماضية إذ «إنها حدثت فى شروط تاريخية غير قابلة للإعادة»^(٥٨) ، بقدر ما يتعلق الأمر بتناول الماضى فى «نسبيته فى مستوى الأحداث والأفعال والمواقف وكذلك فى مستوى

(٥٦) ص ٢٧٥ طيب تيزينى .

(٥٧) أحمد يوسف داود ، لغة الشعر .

(٥٨) أحمد يوسف ، نفس المعطيات السابقة .

النتائج الذهنية ولو أن الاستلهام في مستواها يبدو أكثر تعقيدا «
وخصوصا في مراحل القمع الفكرى / إذ إنها / « تحمل دلالات رمزية
يصعب استنطاقها » (٥٩) .

لكن ما يمكن أن يلاحظ في المجهود التحليلى والتأليفى الذى
اعتمده ط تيزينى لتحديد هذه النقطة التراثية هو أنه يكاد يقتصر فى
استشهاداته وتطبيقاته على كل ما هو مكتوب ومدون وبالتالى يبدو قد
أهمل فى ميدان التطبيق قسما كبيرا من التراث العربى الإسلامى وهو
التراث الشعبى الشفوى أو المتجلى فى غير الكلمة .

ويمكننا أن نستخلص مما تقدم تحديداً أوليا يتمثل فى أن التراث هو
قبل كل شئ ذاكرة جماعية لأمة من الأمم ومن هذه الوجهة فإن له
علاقة بالتاريخ بمختلف مكوناته من حيث إنه يتعلق بالماضى ولكنه
يتجاوز التاريخ إذ ينسحب على الحدث التاريخى لا فى ماضيته فحسب
بل وخاصة فى امتداده فى الحاضر وفى المستقبل .

كما أن تجليات التراث كثيرة ومتنوعة إذ إنها تهتم كل المنجزات
البشرية لأمة أو قومية معينة ، هذه المنجزات التى تأخذ صورا وأشكالا
كثيرة إذ هى ما بقى من الأحداث التاريخية فى أذهان المنتسبين لهذه الأمة
أو تلك وهى الصور التى بقيت فيها لشخصيات تاريخية وأسطورية وهى
أشكال ردود الفعل والسلوك إزاء الطبيعة والمجتمع ، لكن هذه

(٥٩) ص ٢٧٨ طب تيزينى .

المكونات لا تبدو تمثل كلاً واحداً منسجماً إذ فيها المتناقض والمتصارع .
ويتبين أن نوع النظرة الى التراث يحوى موقفاً منه كما أن في شكل
التعامل معه موقفاً ورؤية للعالم يفرضهما الانتهاء الفكرى والطبقى
وبالتالى فإن الاختلاف فى النظرة التراثية إنما هو فى حقيقة الأمر اختلاف
فى هذه النظرة الى الماضى والحاضر والمستقبل وتجلياً لها فى آن . ويمكن
بناء على ذلك أن تتحدد النظرة التراثية لمن يتعامل مع التراث من
خلال :

١ - المادة التراثية المنتقاة .

٢ - طرق التعامل مع هذه المادة التراثية المنتقاة .

٣ - نوعية توظيف هذه المادة التراثية .

فما هى المادة التراثية التى استخدمها عز الدين المدنى فى نصوصه
المسرحية ؟ وما طبيعتها ؟ وما هو شكل تعامله معها ؟
ثم ما هى التوظيفات التى عمل على تحقيقها من خلال استخدامه
للمادة التراثية تلك ؟ وهل تبدو نظرتة التراثية متكاملة وواضحة المعالم ؟
وإن كان الأمر كذلك فما هى منطلقاته الفكرية ؟

٢ - طبيعة المادة التراثية المنتقاة :

التاريخ العربى الإسلامى	٢ - ١
الأثار المكتوبة	٢ - ٢
الأساليب والتعابير	٢ - ٣

— ما هي طبيعة المادة التراثية المنتقاة

— إن طبيعة المادة التراثية حسب التعريف الذى قدم للتراث تمتاز بالتنوع والاختلاف والكثرة فهي تنسحب على كل أنواع المنجزات البشرية والإبداعات الشيء الذى يجعل كل محاولة تصنيف لها تحوى نوعا من التجوز والتسامح .

— إن ذلك لا يمنع من وضع تصنيفات - من منطلق منهجى - تتماشى مع ما هو متواتر وغالب فى المواد التراثية المستخدمة فى نصوص المدنى المسرحية مع الإشارة الى ما هو غائب عنها .
ويمكن أن نُصنف هذه المادة التراثية - بناء على ذلك - حسب مصادرها إلى :

١ - التاريخ العربى الإسلامى : أحداثا وشخصيات

٢ - آثار مكتوبة

٣ - أشكال تعبيرية وأسلوبية

٢ - ١ التاريخ العربى الإسلامى :

تتخذ المسرحيات الخمس مادتها من التاريخ العربى الإسلامى سواء

باعتقادها أحداثا تاريخية دارت في المغرب العربي أو في المشرق العربي أو
باعتقادها شخصيات تاريخية أو فكرية أو باعتقادها في آن .

٢ - ١ - ١ - الأحداث التاريخية :

- انتفاضة مخلد بن كيداد بن سعد الله بن مغيث الأباضي
النكاري^(١) المعروف بـ « صاحب الحمار » ضد الحكم المركزي في عهد
الفاطميين بأفريقية - تونس - وقد قام صاحب الحمار بجمع بعض
القبائل البربرية وخاصة منها قبيلة زناتة لمقاومة الحكم الفاطمي و« ظهر
في الجريد » ع^(٢) ثم توالى انتصاراته على الجيش الفاطمي ففتح كثيرا
من المدن في شمال البلاد ووسطها . وأهم هذه المدن مدينة القيروان كما
قام بحصار مدينة « المهديّة » عاصمة الدولة دون أن يصل إلى دخولها .

ومات « القائم بأمر الله » سنة ٣٣٤ هـ دون أن ينجح في إجهاض
ثورة صاحب الحمار وخلفه « إسماعيل المنصور » على رأس الدولة
الفاطمية وهو الذي استطاع أن يقضي على مخلد بن كيداد سنة
٣٣٦ هـ ، وذلك بالاعتماد على القبيلتين البربريتين « صنهاجة »
و« كتامة » وبالقضاء عليه استتبت الأمور إلى الفاطميين ولقد كان مخلد
ابن كيداد أحد أئمة الأباضية النكار في المغرب^(٣) ولذلك كان يلقب

(١) كتاب البيان المغرب لابن عذارى المراكشي ج ١ ص ٢١٦ - ٢١٨ .

(٢) خلاصة تاريخ تونس ج ١ ، ح ١ ، عبد الوهاب . ص ٨٤ وما بعدها

(٣) البيان المغرب لابن عذارى المراكشي ج ١ ص ٢١٦ - ٢١٨

بشيخ المؤمنين ووردت أخباره في كتاب « البيان المغرب » لابن عذارى المراكشي^(٣) وكذلك في كتاب المؤنس لابن أبي دينار^(٤) . ، وكانت الأحداث المذكورة المادة التراثية التي استخدمها المدني لكتابة مسرحيته ثورة « صاحب الحمار » واعتمد الكاتب أيضا الثورة التي قام بها زنج البصرة بقيادة « علي بن محمد » في ١٥ شوال ٢٢٥ هـ ضد الخلافة العباسية وقد صمدت هذه الثورة^(٥) خمس عشرة سنة تقريبا إذ لم يقع القضاء عليها إلا في حدود سنة ٢٧٠ هـ .

وقد ألحق الزنج خلالها بالجيش العباسي المكون من المرتزقة الأتراك هزائم شنيعة إذ استولوا على مجموعة من البلدان الهامة مثل مدينة « الأبله » حيث يوجد ميناء تجارى كبير و« عبادان » و« الأهواز » بل ودخلوا مدينة البصرة سنة ٢٥٧ هـ واستباحوها لمدة ثلاثة أيام^(٦) انتقاما من أسيادهم السابقين : كبار التجار والإقطاعيين وقاموا ببناء مدينة « المختارة » التي اتخذوها عاصمة لدولتهم التي كانت لها عملتها الخاصة منذ سنة ٢٦١ هـ كما بنوا مدينتي « المنيعه » و« المنصورة » وقد كان الزنج من الرقيق المستجلبين من السواحل الأفريقية ومن بلاد النوبة مركزين في سبخ البصرة وكانت مهمتهم استصلاح أراضي الإقطاعيين

(٣) نفس المعطيات السابقة

(٤) كتاب المؤنس في أخبار أفريقية وتونس مطبعة الدولة التونسية سنة ١٩٨٦ هـ ص ٥٤ وما بعدها

(٥) « تاريخ الرسل والملوك » للطبرى ، ج ٧ ص ٥٤٣

(٦) الطبرى ٧٤ ص ٥٦٣ - ٦٠٨

وذلك بتجفيف المستنقعات وكسح طبقات الملح المتراكمة عليها المتأتية من حركة المد في ماء الخليج الفارسي الذي كان يملأ مجارى الأودية والأنهار ، التى تصب فيه ، بالأملح التى تعلق بأديم الأرض وكان يُعهد إليهم بأعمال فلاحية مضيئة فى الواحات وغيرها ، وقد تحدثت كتب التاريخ والأدب عن الحالة السيئة التى كانوا يعيشونها ، سواء فى مستوى التغذية أو المستوى الصحى إذ كانوا مرتعاً لمختلف الأوبئة زيادة عن العزلة الجنسية — فلم تكن معهم أزواجهم — وكذلك الغربية النفسية فلم يكن الكثير منهم يعرف اللغة العربية^(٧) .

أما قائدهم على بن محمد فلم يكن زنجياً مثلهم إذ نسبه المؤرخون^(٨) إلى مختلف المذاهب المناهضة لأهل السنة^(٩) فكان يبدو علوياً من أحفاد على بن أبى طالب مرة وكان يبدو خارجياً من الأزارقة المتطرفين الذين يُبيحون قتل من يخالفهم ، فى حالات أخرى ، وكذلك كان نسبه . وكانت أطوار حياته تكتسى نوعاً من الغموض ، فيبدو أنه كان يتكسب بالشعر وكان يعلم الصبيان الخط والنحو والنجوم ، لكن ما يبدو تثبتاً هو أنه رجل « مغامر »^(١٠) ورجل مناهض للحكم العباسى إذ إنه سبق أن حاول « الاستيلاء على السلطة فى الاحساء »^(١١) بالبحرين ونجح فى

(٧) الطبرى ج ٧ ص ٥٤٦ — ٥٦٠

(٨) مثل ابن جرير الطبرى ومن نقل عنه «تاريخ الملوك» ج ٧ ص ٥٤٣

(٩) «ثورة الزنج» منشورات دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٦٠ أحمد العلى ص ٤٦ وما بعدها

(١٠) أحمد العلى ص ٢١

(١١) أحمد العلى ص ٢٤

مرحلة أولى ثم « تنكر له أهل البحرين فتركهم إلى البادية » ليعود من جديد في زى « المهدي المنتظر » وقد كون جيشا من الكادحين وأصحاب المهن البائسة لكنه هُزم بالبحرين من جديد وكون أتباعا كثيرين لعبوا دورا كبيرا في الدعوة له واستنفار زنج البصرة إلى الثورة ضد الخلافة العباسية^(١٢) وقد وقعت بالفعل والتف حولها الزنج فلم ينته أمرهم إلا بمقتل علي بن محمد سنة ٢٧٠ هـ وسقوط مدينتهم « المختارة » على يد « الموفق » أخى المعتمد الخليفة العباسي - ولقد تناول الحديث عن الزنج وثورتهم وخاصة عن قائدهم « علي بن محمد^(١٣) » كثير من المؤرخين في فترات وأزمنة مختلفة وقد سجل الطبري وعلق على ما حدث في كتابه « تاريخ الأمم والملوك » ولقد كانت ثورة الزنج حافزة وملهمة لكثير من الكتاب والشعراء الذين تركوا آثارا اهتمت خاصة بحادث اغتصاب البصرة واستباحتها . لقد كانت ثورة الزنج المادة الأساسية التي اعتمدها عز الدين المدني في كتابته « لديوان الزنج » ومن بين الأحداث التاريخية الأخرى التي اعتمدها الكاتب ما وقع في القرن السادس عشر من محاولة سيطرة على البلاد التونسية من طرف البلدان الخارجية سواء منها الإسلامية أو المسيحية الصليبية وخامس صمود أهل الأرباض بمدينة تونس أمام غزو الاسبان والأتراك^(١٤)

(١٢) أحمد العلي ص ٢٦

(١٣) توفي سنة ٣١ هـ

(١٤) كتاب المؤنس لابن أبي دينار ص ١٥٢ - ١٦٩

الذين كانوا يتنازعون البلاد التونسية ، خاصة والسلطان الحسن الحفصى قد طلب الحماية من الاسبان للبقاء على العرش الذى ، أفتكه منه ابنه ذى الميولات التركية ، وقد توصل سكان الأرباض الى إلحاق هزائم بالجيش التركى والاسبانى وصدّهما ولو إلى حين عن احتلال مدينة تونس .

وحافظت الذاكرة الشعبية على كثير من الأحداث التى وقعت فى تلك الأيام وتداولها الناس فى شكل نوادر وحكايات . ورد الحديث على مجمل هذه الأحداث فى كتاب « المؤنس » فى أخبار أفريقية وتونس « لابن أب دينار » ، وكانت هذه المادة محور مسرحية « مولاي السلطان الحسن الحفصى » (١٥) .

انتفاضات أخرى وقعت فى العهد العباسى :

إلى جانب ثورة الزنج التى اعتمدها محورا لإحدى مسرحياته يذكر عز الدين المدينى فى مسرحيتين على الأقل من مسرحياته حركات مناهضة للحكم العباسى لكن كإطار خلفى لمحور اهتمامه فيذكر ثورة « بابك » و« الجمهورية البابكية » سواء فى « ديوان الزنج » (١٦) أو فى « الحلاج » (١٧) وكذلك « القرامطة » (١٨) و« حمدان قرمط » إلى جانب

(١٥) ص ١٠٩ من كتاب مولاي السلطان الحفصى

(١٦) الزنج ص ٣٧

(١٧) الحلاج ص ٣٨ - ٤٧

(١٨) الزنج ص ٣٣

الصفارية^(١٩) والعيارين^(٢٠) .

فأما « بابك الخرمي »^(٢١) فهو الذي خلف « جاويزان بن سهل »
زعيم الخرمية وقاد إحدى الحركات القوية التي ناهضت الحكم
العباسي وأقامت دولة في « ادرييجان » عُمِّرت أكثر من (٢٠) سنة ،
ولقد تحصن الخرميون بقيادة بابك في مدينة « البذ » التي أقاموها عاصمة .
لهم ، وقد تمكن الجيش البابكي اعتمادا على موقع بلادهم الجغرافي
وتضاريس أرضها الجبلية زيادة على استماتتهم في القتال من الوقوف
مام الجيوش العباسية المتعاقبة وهزم الكثير من القواد العباسيين بل
توصل بابك إلى أسر أحد أمراء بني العباس^(٢١) ولم تسقط مدينة البذ
إلا سنة ٢٢٢ هـ على يد « آشفين » قائد الخليفة المعتصم الذي خلف
المأمون على رأس الدولة العباسية وقتل بابك سنة ٢٢٣ هـ بعد أن
انتقم منه الخليفة المعتصم .

ولكن موته لم يَنتهِ الحركة بل استمرت إلى حدود القرن الثالث وبقي
البابكيون ينتظرون عودة المهدي المنتظر إلى حدود القرن الخامس^(٢٢) .

(١٩) الزنج ص ٤٢

(٢٠) العلاج ص ٨٠

(٢١) الطبري ج ٧ ص ١٢٢

(٢١) بابك والخرمية ، ص ٩٥ من كتاب هنري لاووست الانشقاقات في الإسلام الجزائر ١٩٧٩
(بالفرنسية) عنوانه الأصلي :

Les Schismes dans L'Islam S.N.E.D ALGER-٧٩

(٢٢) دائرة المعارف الإسلامية النشرة القديمة ج : ١ ص ٥٧٧

وأما القرامطة فسُموا كذلك نسبة الى قائدهم حمدان « قرمط » وهذه لتسمية من لدن أعدائهم « وأصل التسمية يكتنفه الغموض ويدل الفحص المقارن للنصوص أن الجذر « قرمط » يحوى على فكرتي التراص والتضام ، وبالنسبة للآسان يفيد معنى المشى المتقارب الخطى .. وقد تكون كلمة « قرمطى » تعريفا لـ « كرميته » النبطية التى تشير الى الرجل الأحمر العينين^(٢٢) ولقد ذهب أدونيس^(٢٣) الى اعتبارها كلمة تفيد معنى « الخبيث فى اللغة النبطية كما تعنى الفلاح أو القروى » .

وهى حركة سياسية دينية ناضت الحكم العباسى وقد اختلف المؤرخون المعاصرون فى تقييمهم وإن اتفقت أغلب المصادر القديمة على تشويههم وتصويرهم صورة بشعة .

ولكن يبدو أنها من بين الحركات التى برزت فى العهد العباسى وحاولت أن تقف ضد طغيان الإقطاع والاستغلال وقد استفادت من مختلف الحركات الثورية السابقة لها فكان تنظيمها السرى أكثر إحكاما ولقد التف حولها الفلاحون الصغار الذين فقدوا أراضيهم نتيجة ثقل

(٢٢) القرامطة ص ١٦٣ لمكالم بلدى خوب - ترجمة وتحقيق حسين زينة دار ابن خلدون سبتمبر

١٩٧٨

(٢٣) أدونيس الثابت والتحول ص ٦٦ ج ٢

الضرائب ونتيجة نظام «الاجزاء»^(٢٤) وكذلك الفقراء من أرباب الصنائع وقد انتصرت الحركة سنة (٣١٦) هـ وتوصلت إلى بناء دولة في البحرين وأقامت نظاما اجتماعيا واقتصاديا أطلق عليه اسم «الألفة»^(٢٤) وهو نوع من الملكية الجماعية وقد عمل «حمدان قرمط» على إقناع أتباعه بأنه «لا حاجة لهم إلى أموال تكون معهم لأن الأرض بأسرها ستكون لهم دون غيرهم»^(٢٥) ويجمع المؤرخون على اعتبار القرامطة حركة تعتمد على نظرية متكاملة ورؤية للعالم ثورية أعطت للدين بعدا ماديا واقتصاديا «^(٢٦) كما يتفقون على أهمية الأثر الذي تركته في الفكر الإسلامي وفي الحركات الاجتماعية الإسلامية بل هناك من ذهب إلى اعتبارها صدرا لنشأة النظام النقابي في الإسلام»^(٢٧) ولقد أمكن لهذه الحركة أن تظهر في شكل دول اختلفت مدتها في مختلف ولايات الخلافة العباسية .

وكذلك الأمر بالنسبة للصفارية الذين تمكنوا من السيطرة على

(٢٤) يتمثل نظام الاجزاء في التجاء صغار الملاك إلى الوزراء لحمايتهم من ظلم الجباة فيسجلون أراضيهم باسم هؤلاء الوزراء (الحركات السرية في الإسلام) للد . محمود اسماعيل - المكتبة المركزية فاس (بالمغرب) ١٩٧٣ ص ٨٨ انظر كذلك الثابت والمتحول ج (٢) ص (٢٨) لأدونيس دار العودة بيروت ١٩٧٧

(٢٤) أدونيس نفس المعطيات السابقة ص ٦٩

(٢٥) أدونيس نفس المعطيات السابقة ص ٦٨

(٢٧) أدونيس نفس المعطيات السابقة ص ٦٨

(٢٧) الحركات السرية في الإسلام ص ٦١ - محمود إسماعيل -

سجستان وخراسان التابعتين للخلافة العباسية في نفس الفترة التي قامت فيها ثورة الزنج وسموا كذلك نسبة لقائدهم « يعقوب الصفار » الذي أصبح سيد فارس وقد وصل أوجه سنة ٢٦٢ هـ الشيء الذي دفع الخليفة العباسي الى محاولة تحييده فعرض عليه ولاية البقاع التي دخلها لكنه رفض ذلك . غير أنه هُزم على يد الموفق عندما حاول الاستيلاء على بغداد . ، وما شاع عن يعقوب الصفار معرفته بفنون الحرب واستماتته في محاربته للخلافة العباسية ، لكنه توفي سنة ٢٦٥ هـ (٢٧) .

أما العيَّارون فالواحد منهم عيَّار وهو من كان كثير التجوال والتطواف^(٢٨) وتوحى الكلمة بفكرة الحياة خارج إطار القوانين والحدود التي تنظم المجتمع وقد ذهب كلود كاهين^(٢٨) إلى اعتبارهم تنظيمًا مدينيًا لا وجود له في الأرياف والبوادي بل أكد على أنه يكاد يكون خاصًا بمدينة بغداد . ويبدو أن العيَّارين يتمون في أغليبتهم إلى طبقة العبيد والمستضعفين أو إلى طبقة العاملين في غير الحرف والصنائع النبيلة وكثيرا ما يكونون من بين الفارين من السجن أو الخارجين منه وذلك ما جعلهم يعملون في الخفاء لكنهم لا يتوانون في الإعلان عن تنظيمهم

(٢٧) المورد في الادب والحضارة ص ٢٦٩ منشورات المركز القومي البيداغوجي تونس
(٢٨) الحركات الشعبية ونزوح سكان المدن إلى الاستقلال و«كلود كاهين» ص ٢٣٣ - ٢٦٥ من العدد المزدوج ٢٥ - ٢٦ الصادر سنة ١٩٥٣ من مجلة «أرابيكا» وهو مقال صادر باللغة الفرنسية وهذا عنوانه الأصلي :

Claude Cahen, Mouvements Populaires Autonomisme Urbain Arabica 1953 N 2526 P.E 233265.

والتحرك في وضوح النهار كلما ضعفت سلطة الحكام مقتحمين أحياء الأغنياء ومجبرين التجار على دفع ضريبة مقابل حماية محلاتهم من النهب وكثيرا ما تصبح لقوادهم ورؤسائهم مكانة مرموقة في الأحياء التي يسكنونها فيصبحون بمثابة أشراف الحي وحكامه^(٢٨). وكثيرا ما يحظى العيارون بتعاطف شعبي مرده تعهدهم بعدم سرقة الفقراء وضعاف الحال بل وبمد يد المعونة إليهم. ولعل هذا ما يُعطى لأعمالهم صبغة طبقية لكنها تبقى بدائية غير متبلورة فمن الصعب أن نقف للعيارين على توجه سياسي واضح أو على انتماء لحزب من الأحزاب السياسية بصورة بينة ولكن ما هو أكيد هو أن الذي يجمع بين العيارين إنما هو سعيهم إلى فرض وجودهم على مجتمع نفاهم ورفضهم^(٢٨).

٢.١.٢ الشخصيات :

لقد انتقى عز الدين المدني رجلين لا يمكن اعتبارهما نكرتين بحكم ما تركاه من آثار وما عاشاه من معاناه لأفكارهما وهما الحلاج و أبو العلاء المعري .

الحلاج : أما الحلاج^(٢٩) فهو أبو المغيث الحسين بن منصور ولد سنة ٢٢٤ هـ بطور وتوفي سنة ٣٠٩ هـ لكن شخصيته تجاوزت حجم

(٢٨) ص ٢٤٧ لقال السابق الذكر (نفس المعطيات)

(٢٩) تاريخ الفلسفة الإسلامية لهنري كوربان ٦٤ .

المتصوف العادى لتكتسب صوراً أسطورية تتلون فى أذهان الأجيال وتكتسب أشكالاً مختلفة ولدت حكايات وأساطير ولعل ذلك ناتج عما عرفته حياته من حركة دائبة واندفاع غريب أدى فى نهاية الأمر الى الحكم بقتله وصلبه تاركاً ردود فعل متناقضة ومواقف متضاربة فبعد أن تتلمذ على أكبر متصوفى عصره : أبى القاسم بن محمد بن الجنيد (ت ٢٩٧) ولبس خرقة التصوف عاد بعد أربع سنوات لينزع الخرقة معلناً هتكه للتقية والأسرار الصوفية ومُقرراً ترك الانزواء للالتحام بالعامّة قصد تعليمها ودعوتها إلى الحياة الروحية الداخلية دون اعتبار الطقوس والقوانين الدينية المتفق عليها داعياً الناس فى وضوح النهار وفى الأسواق والشوارع إلى حب الله والوحدة فيه معتبراً ذلك فى متناول كل الناس وليس وفقاً على المتصوفين وقد أطلق عليه فى هذه الأثناء اسم « حلاج الأسرار » وبعد حجته الثالثة استقر فى بغداد يصلى أمام رسم للكعبة رسمه فى منزله معبراً عن عدم الحاجة الى السفر الى الكعبة الحقيقية^(٣٠) وما كان لتصرفه هذا أن يلقى قبولا من طرف السلطة السياسية المجسمة فى الخلافة ولا السلطة الدينية المتمثلة فى مختلف أئمة المذاهب الدينية ولا السلطة الصوفية المتمثلة فى شيوخ التصوف الشىء الذى

(٣٠) تاريخ الفلسفة الإسلامية لهنرى كوربان

(٣١) دائرة المعارف الإسلامية الطبعة الجديدة الجزء الثالث ص ١٠٢ - ١٠٦ مقال «الحلاج» لوى ماسينيون

E.L.T: III Louis Massignon «AL HALLAJ»

أدى إلى توريطه في أكثر من مسألة سياسية نتيجة تعاطف الجماهير معه وكثرة رحلاته فرمى بالكفر نتيجة تجاوزه للطقوس الدينية المتعارفة والمتفق عليها ونتيجة تحديه للنبوة ودعوته الجاهرة للحلول في الله فحوكم مرة أولى وأودع السجن لمدة تسع سنوات قضاه في بث الدعوة بين مساجين الحق العام وفي كتابه « طاسين الأزل » الذي خصصه للتأمل في حالة إبليس « هذا الموحد العاصي » (٣١) .

وحوكم من جديد بعد سقوط الوزير ابن عيسى الذي كان متسامحا مع « الحلاج » وقضى عليه بالموت يوم ٢٦ مارس ٩٢٢ ولم يأت قرار قتله إلا ليلاً الشيء الذي أدى الى إرجاء قتله إلى اليوم الموالي ، وقد قام المناوئون له بمظاهرات في بغداد نادرا فيها بإباحة دمه ودم أنصاره لكنه قضى الليلة كاملة يصلى ويدعو إلى الشهداء ويتصور عودته وبعثه من جديد وقد دَوَّنت صلواته هذه في « أخبار الحلاج » (٣٢) .

وقد ذهب « لوى ما سينيون » (٣٣) الذي اهتم بسيرة الحلاج وتحليل فكره وجمع آثاره والبحث فيها إلى تفسير محاكمة الحلاج وإدانته بأن ذلك كان نتيجة الحرج الذي وضع فيه الحلاج رجال السلطة السياسية من جرّاء إقبال الناس عليه فكأنه أصبح يمثل سلطة توازي السُّلطة الأخرى مجتمعة ، ولذلك وجدوا له من التعلّلات ما أمكن بها القضاء

(٣٢) ص ١٠٣ نفس المعطيات

(٣٣) ص ١٠٢ نفس المعطيات

عليه وقد تناقل الناس سيرة حياة الرجل بطرق مختلفة وخلّدوها في أشكال من الأخبار والحكايات والأساطير^(٣٤).

أبو العلاء المعري :

كانت ترجمة حياة أبي العلاء منبعاً اعتمده الكاتب في مسرحية الغفران :

ساعد : من أنت

أبو العلاء : أنا أبو العلاء بن أحمد

مسعد : ابن من ؟

أبو العلاء : ابن عبد الله بن سليمان

ساعد : اللقب ؟

أبو العلاء : المعري

مسعد : مكان الولادة

أبو العلاء : معرة النعمان

ساعد : متى ولدت ؟ ومتى مت ؟

أبو العلاء : ولدت يوم الجمعة قبل مغيب الشمس لسبع وعشرين

(٣٤) لوى ماسينيون

L. Massignon La passion de Hallaj T: II «La survie Hallaj» Ed Gallimard 1975.

خلت من ربيع الأول لسنة ٣٦٣ هـ . . . ومث يوم الجمعة الثاني من ربيع الأول سنة ٤٤٩ هـ (٣٥) .

والفترة التي اهتم بها المدني في (الغفران) هذه فترة استقراره « بمجرة النعمان » بعد أن ترك بغداد وترك تطلعه إلى أن يصبح شاعرا مداحا أسوة بالمتنبي ، وفترة استقراره هي فترة نضج أبي العلاء الفني والفكري وهي فترة عطائه الأكبر (٣٦) وأهم حدث اهتم به « المدني » ووظفه في مسرحية « الغفران » هو ما أورده ياقوت الحموي في كتاب « إرشاد الأريب » (٣٧) من أن أعيان « معرة النعمان » لجأوا إلى أبي العلاء المعري . عندما حاصر مدينتهم « صالح بن مرداس » وضيق عليهم الخناق ولم يقروا على مدافعته فطلبوا منه التفاوض معه ، وقد خرج المعري إليه رغم حياة الانعزال التي اختارها لنفسه فاستجاب « صالح بن مرداس » لشفاعته إجلالا له وتقديرا لمكانته .

٢ - ٢ الآثار :

لقد اعتمد عز الدين المدني بعض الآثار المكتوبة مادة تراثية ويمكن تصنيف هذه الآثار إلى آثار تاريخية وأخرى أدبية وثالثة دينية .

(٣٥) الغفران ص ٤٢ - ٤٣

(٣٦) مقال أبو العلاء لـ نيكلسون ص ٧٧ دائرة المعارف الإسلامية I E.I. Ancienne Ed.T:

(٣٧) الغفران ص ٨١ - ٨٢ رشاد الأريب لياقوت الحموي تحقيق مارقوليت ج ١

ص ١٦٢ - ١٦٣ - ٢١٥ - ٢١٥

٢ - ٢ - ١ الآثار التاريخية :

إن كان الحدث التاريخي ومعالم الشخصيات التاريخية الواردة في هذه الكتب تمثل مادة تراثية فإن ما ورد في كتاب التاريخ نفسه من تعابير وطرق ومنهج ربط للأحداث وضبط للتواريخ كان بدوره مادة تراثية تعامل معها عز الدين المدني في مسرحياته أشكالا من التعامل كما وظفها أنواعا من التوظيفات^(٣٨) ولعل أهم هذه الآثار التاريخية « تاريخ الأمم والملوك » لابن أبي جرير الطبري فقد أورد عز الدين المدني على لسان الطبري نفسه فقرات مأخوذة من الكتاب أو استوحت أسلوبها منه في الطورين الأول والثاني من الركن الثالث من ديوان الزنج وكان موضوع أغلب هذه الفقرات ذكر أحداث تاريخية تهم ثورة الزنج ، أو تتعلق بأحداث وقعت في فترتها : « أيها الناس انصتوا يرحمكم الله ، كان خروج صاحب الزنج يوم الأربعاء لأربع بقين من شهر رمضان سنة خمس وخمسين ومائتين وقتل يوم السبت ليلتين خلتا من صفر سنة ست وأربع ومائتين . فكانت أيامه من لدن خرج إلى اليوم الذي قتل فيه أربعة عشرة سنة وأربعة أشهر وستة أيام »^(٣٩) .

« وأزمع الخبيث في شوال في هذه السنة على جمع أصحابه للهجوم على أهل البصرة »^(٤٠) .

(٣٨) أبو جعفر بن محمد بن جرير « تاريخ الأمم والملوك » ج ٧ - ٨ المكتبة التجارية القاهرة ١٩٣٩

(٣٩) الزنج ص ١٠٢

(٤٠) الزنج ص ١٠٣

« ولما كان يوم الجمعة لثلاث عشرة بقين من شوال من هذه السنة أغارت خيل الخائن على البصرة صباحاً . . . » .

« . . . ثم دخلت سنة ستين ومائتين باليمن والسعد والعافية على الخليفة المعتمد على الله . . . »

« . . . في هذه السنة اشتد الغلاء في عاصمة بلاد الإسلام . . . » (٤١) .

٢ = ٢ = ٢ الآثار الأدبية :

لقد انتقى عز الدين المدني منها نصوصاً مختلفة استعملها بدرجات متفاوتة في كتابه المسرحية ووظفها توظيفات متنوعة ، فمنها ما كان مربوطاً بالأحداث أو الشخصيات المعتمدة في المسرحيات من ذلك ما ورد في ديوان الزنج من قصائد شعرية قيلت في « ثورة الزنج » وخاصة رثاء البصرة ، عند دخول زنج « علي بن محمد » لها واستباحتها ، على لسان الشعراء المعاصرين لها ، مثل « ميمية » ابن الرومي و « لامية » يحيى بن خالد أو ما كان مصوراً للوضع الاجتماعي في تلك الفترة مثل « وعضية » أبو العتاهية ، ومنها ما كان أحد المحاور الأساسية لعمل مسرحي مثل ما كان الأمر بالنسبة لمرحلة الرحلة (٤٢) في

(٤١) الزنج ص ١٠٦

(٤٢) رسالة الغفران تحقيق عائشة عبد الرحمن دار المعارف ط ٥ ص ٦٩ ص ٢٤٨ ، ٢٦٢

« رسالة الغفران » التي كانت عبارة عن استطراد داخل إجابته على رسالة علي بن منصور الحلبي المشهور « بابن القارح » تخيل فيها مراسله في العالم الآخر فصور عوالمه تصويراً لا يخلو من الخيال وقد اعتمد المدني هذا الأثر في كتابة مسرحية الغفران إلى جوانب مواد تراثية أخرى .

٢ . ٢ . ٣ الآثار الدينية :

إذا كان القرآن والكتب السماوية الأخرى منبعاً تراثياً لبعض الكتاب المسرحيين مثل توفيق الحكيم في « أهل الكهف » و « سليمان الحكيم » أو علي سالم في مسرحيته « عملية نوح . . . » فقد قصر عز الدين المدني التجاهه إليه على اعتماد بعض آياته التي أوردها على لسان شخصيات مسرحياته استشهداً برأى أو تبريراً لموقف أو دعاء^(٤٣) لكن عز الدين المدني وجد في كتاب « دقائق الأخبار الكبير في ذكر الجنة والنار »^(٤٤) للإمام « عبد الرحيم بن أحمد القاضي » مادة تراثية اعتمدها في مسرحية الغفران - إلى جانب ترجمة حياة المعري ورسالة الغفران - والكتاب عبارة عن رواية لبعض الأساطير الدينية الإسلامية التي تناولت مسألة خلق العالم وخلق الكائنات وخلق الأمم والأديان وقد لعب الخيال الشعبي دوره في تصوير بعض التجليات الصوفية ، وفي تأويل مظاهر حياة الكائنات وفنائها : « ذكر في كتاب السلوك عن مقاتل سليمان أن

(٤٣) ثورة صاحب الحمار ، ص ١٥

(٤٤) وضع بهامشه كتاب « الدرر الحسان في البعث ونعيم الجنان للسيوط » طبع على نفقة الشركة المغربية للكتب العربية - فارس مطبعة الشريف (دار الكتب العربية) تونس - بدون تاريخ

ملك الموت كان له سرير في السماء السابعة ويقال في الرابعة خلقه الله من نور وله سبعون ألف قائمة وله أربعة آلاف جناح مملوء بجميع جسده بالعيون والألسن ، وليس أحد من الخلق من الأدميين والطيور وكل ذي روح إلا وله في جسده وجه وعين ويد وأذن بعدد كل إنسان يأخذ بتلك اليد الروح وتنظر بالوجه الذي يحاذيه ولذلك يقبض روح المخلوقين في كل مكان فإذا ماتت نفس في الدنيا بأسرها في جنب ملك الموت كخوان قد وضع بين يدي رجل ليأكل من ما شاء» (٤٥) ولا يبدو صاحب هذا الكتاب معروفا ولعله « عبد الرحيم بن أحمد بن مجون بن محمد القنائي » الوارد ذكره في كتاب الأعلام وهو من أكبر النساك مغربي الأصل مولود في قنا (صعيد مصر) له مقالات في التوحيد وأحوال غريبة . . . توفي سنة ٥٩٢ . . . » (٤٦) .

٢ - ٣ أشكال تعبيرية وأسلوبية :

اعتمد عز الدين المدني من بين المواد التراثية بعض الأساليب التعبيرية المنتمية لفنون الإنشاء فضمن بعض المواد التاريخية والأدبية في بعض آثاره المسرحية ، فأورد على لسان بعض شخوص مسرحياته أشعارا أو فقرات من النثر استشهادا أو استدلالا كما اعتمد بعض الأساليب التعبيرية كفننية من فنيت الكتابة ونجد لذلك أمثلة في

(٤٥) دقائق الأخبار الكبير ص ٥ - ٦

(٤٦) كتاب الأعلام ج : ٤ ص ١١٨

مسرحة الغفران^(٤٧) وديوان الزنج^(٤٨) والحلاج^(٤٩) كما أشار إلى «الاستطراد» في غضون مسرحية «ديوان الزنج»^(٥٠) باعتبارها فنية متميزة من فنيات الكتابة العربية ، وكذلك الأمر بالنسبة للانتحال الذي يشير إليه في هامش نص مسرحية «مولاي السلطان الحسن الحفصي»^(٥١) .

وإلى جانب أساليب التعبير الإنشائية اعتمد المدنى بعض التراكيب والقوالب الجاهزة والارتكازات اللفظية في تمييز ملامح بعض شخصياته ويظهر ذلك واضحا بصفة بيّنة خاصة في مسرحية الغفران^(٥٢) .



إن البين من خلال عرض المادة التراثية المستخدمة هو غياب مصدر من مصادر التراث وهو المأثور القولى فإذا ما استثنينا ما ورد في مسرحية «مولاي السلطان الحسن الحفصي» من بعض الحكايات التى حافظت عليها الذاكرة الشعبية كحكاية «قنديل باب منارة»^(٥٣) التى تروى

(٤٧) الغفران ص ٢٦ - ص ٣١

(٤٨) الزنج ص ٩٤ - ٩٩ - ١٠٥ - ١٠٩

(٤٩) الحلاج ص ٧٣

(٥٠) الزنج ص ٢٩ - ٥٤

(٥١) مولاي السلطان الحسن الحفصي ص ٢٩

(٥٢) صاحب الكلام : والتاريخ يعيد نفسه كما قال القدامى رحمهم الله ، وهكذا دواليك الخ ..

رحم الله المصنف الصبر حيلة من لا حيلة له وإن الصبر مفتاح الفرج ، (الغفران) ص ٣٣

(٥٣) مولاي الحسن الحفصي ص ٥١

حكاية التاجر الذي وجد نفسه يلتبس من السلطان أن يعوض قنديل
« باب منارة » بقنديل أحسن منه يضيء السابلة ويجنب من يمر تحته خطر
التعثر والوقوع بدلا أن يعرض على السلطان مطالب سكان الأرباض ،
أو حكاية « الفيل »^(٥٤) التي كانت مخرجا للوضع الحرج الذي وجد
الإمام نفسه فيه وهو بين يدي السلطان مفوضا من طرف سكان
الأرباض لتقديم مطالبهم ، أو حكاية « قطة المعدنوس »^(٥٥) التي تدور
أحداثها وقت سيطرة الأسبان على البلاد التونسية وتصور الظروف
التي كان يعيشها سكان الأرباض بعد القرار القاضي بحظر كل
الأسلحة والأدوات القاطعة على سكان مدينة تونس بما في ذلك
سكاكين المطابخ الشيء الذي أدى بسكان الحى إلى استعمال سكين
واحد لقضاء مآربهم ...

إذا استثنينا هذه الحكايات الثلاث فإننا نكاد نجزم كل الجزم بغياب
المأثور القولى عن المادة التراثية المعتمدة ، ثم إذا نظرنا فى « المكتوب »
الغالب نلاحظ ندرة الآثار الإنشائية إذ لم يبحث عز الدين المدنى عن
استخدام الملاحم والقصص الشعبية والخيالية ولا عن الانطلاق من
أخبار العرب ونواديرهم شأن الكثير من المسرحيين العرب ، فلا نجد
صدى ، « لألف ليلة وليلة » ولا أثرا لكليلة ودمنة ولا حضورا لسيرة

(٥٤) مولاي الحسن الحنفى ص ٣٠ - ٥٥

(٥٥) مولاي الحسن الحنفى ص ٩٥

عنتره أو السيرة الهلالية أو غيرها ، فمسرحة واحدة من مسرحياته الخمس وهي « الغفران » اعتمد في كتابتها قسما من أثر إنشائي اعتمادا جزئيا إذ ربط الكاتب ذلك بترجمة حياة صاحب الأثر وبظروف من يقاسمه الحالة من مفكرى عصره زيادة على مواد تراثية أخرى فى حين نجد أن المادة التراثية الغالبة والأكثر تواترا فى آثار المدين هي المادة التاريخية المكتوبة سواء أكانت مجسمة فى أحداث أو فى شخصيات ، أو بقية المصادر التراثية الأخرى فلا تمثل إلا عناصر مكملة أو روافد فرعية لهذه المادة التراثية الغالبة .

وإذا نظرنا إلى هذه الأحداث وإلى هذه الشخصيات تبين لنا مجموعة من القواسم المشتركة تجمع بينها :

أولها : أنها تعبير عن عدم الرضى على الوضع السائد ورفض للأمر الواقع .

ثانيها : أنها محاولة لتغيير هذا الوضع وعمل على قلب ما هو سائد من العلاقات بشكل عنيف .

ثالثها : انتفاضة على الحكم المركزى قام بها مضطهدون مسحقون أو مهمشون لا يعترف لهم بأية مكانة .

رابعها : أنها تمرّ بفترة انتصار وتحقيق للآمال ثم تؤول إلى خيبة الأمل والاندثار .

جدول رقم ١

المادة التراثية	المسرحية :
انتفاضة بعض قبائل البربر ضد الحاكم الفاطمي في أفريقية	ثورة صاحب الحمار
	ثورة الزنج
انتفاضة الزنج في سبأخ البصرة ضد الخلافة العباسية	
انتفاضة صوفي ضد السلطة وموالاة الانتفاضات الأخرى	الحلاج
<ul style="list-style-type: none"> - حياة المعري وأخباره - رسالة الغفران - دقائق الأخبار 	الغفران
انتفاضة سكان الأرباض ضد الحكم الحفصي وضد غزو الأتراك والاسبان .	مولاي السلطان الحسن الحفصي

خامسها : لم يُنصفها المؤرخون إذ عملوا على تشويهها تشويها بعيدا
عن كل براءة .

فثورة الزنج كانت ثورة مستضعفين طالما امتصهم إقطاعيو العصر
العباسي وتجاره وطالما عملوا معاملة الحيوانات فحرّموا من أبسط
حاجيات الإنسان .

وثورة الزنج كانت عنيفة غاية العنف ضد الحكم المركزي وضد كل
من يمثل هذا الحكم المركزي من طبقات سائدة ومؤسسات ومدن
وسكان (٥٦) .

وثورة الزنج مرت إلى مرحلة البناء وتحقيق الآمال وتغيير الأوضاع
فتحرّر العبيد وانتقموا من أسيادهم وبنيت المدن لكنها خذلت بعد
خمس عشرة سنة من الصمود .

وأخبار ثورة الزنج لم تصل إلا عبر مصادر مناهضة لها لا تحفى
عداءها الطبقي والعرقى ولا تتحرّج في لعنة صاحبها وشتم أتباعه
فيكفى أن نطالع ما ورد في « تاريخ الملوك » للطبرى أو في كتاب

(٥٦) ثورة الزنج - أحمد العلي ص ٥٤ وما بعدها .

المسعودى أو فى آثار من أخذ عنها من المؤرخين المتأخرين لنلمس بوضوح إجماعهم على هذا المسلك^(٥٧).

وكذلك كانت ثورة بابك التى ذكرها المذنب باعتبارها تنويعا لثورة الزنج وكذلك الثورة القرمطية التى سعت إلى «هدم المجتمع العباسى وبناء مجتمع الفقراء والاشتراكية»^(٥٨).

أما ثورة صاحب الحمار فلا تبدو مختلفة فى سماتها الأساسية وإن اختلفت فى ظروفها إذ كانت عنيفة غاية العنف ضد حكم الفاطميين المركزى وكانت انتفاضة للأعراب ضد الحواضر وكان مآلها هى الأخرى السقوط والاندثار بعد مرحلة الفوز والانتصار ولم تنج هى الأخرى من تشويه المؤرخين ومن تحاملهم على قائدتها ولعنته ورميه بالخبيث وامتعاضهم من أتباعه^(٥٩).

وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى وقوف سكان أرياض مدينة تونس الذين أظهروا من القدرة على مواجهة العنف ما لم يكن متصورا منهم

(٥٧) يصف الدكتور محمود إسماعيل فى كتابه الحركات فى الإسلام ص ٣٢ وما بعدها عداء المؤرخين لكل الحركات الثورية

(٥٨) أدونيس الثابت والمتحول ص ٢١١ ج

(٥٩) كتاب المؤنس لابن دينار : خالط أبو يزيد جماعة من النُّكَّار فتعلَّم مذهبهم الخبيث ص ٥٤ -

فلقد حققوا بدورهم انتصارا على الحكم المركزي وعلى القوى الأجنبية
الغازية الموالية لكل من السلطان «الحسن الحفصي ولابنه حميدة» .

أما ثورة الحلاج فهي أولا ثورة الصوفي على «تشيؤ» الحقيقة في
مؤسسات وتقاليد وتشريعات ، وتحولها بالتالي إلى «حرف ميت»^(٦٠)
وهي ثورة على السلطة الدينية وتجاوز لها وهي ثورة على العقل وعلى
النقل معا وهي بحث عن طريق جديدة مختلفة في طبيعة مع ما هو سائد
سواء كان ذلك شريعة أو عقلا وهي تعتمد على «الدوق» وهو
الكشف المباشر الذي يتم عبر حال تتلبس الصوفي فتبدل صفاته ،
وتقوده في حركة تتجاوز الشريعة إلى الحقيقة متجهة نحو الكشف عن
الله ، جوهر العالم والفناء فيه ، «فالحقيقة لم تعد حسية أو عقلية وليست
نقلية - شرعية وإنما هي إلهامية ذوقية» ، وثورة الصوفية تبدو في تجاوز
الظاهر إلى الباطن عبر «السفر من العالم إلى الله» وعبر «تبدل في
الصفات وتحول داخلي يهيئ النفس ويمكنها من رؤية الله والاتصال
به» فلا تبقى للطقوس الدينية المتعارفة قيمتها إذا قورنت بحالة
«الوجد» التي يعيشها الصوفي في ذاته إلى الله أو بالشطح الذي هو
«كشف عن تجربة الوحدة مع الله»^(٦١) .

(٦٠) أودنيس ، الثابت والمتحول ، كتاب التلس ص ٩١ دار العودة بيروت ١٩٧٧

(٦١) أودنيس «الثابت والمتحول» الكتاب الثاني ص ٩٦

ومن هنا تبدو «الصوفية» ثورة من حيث هي رفض للدين كمؤسسة سلطوية وتجاوز لها وإن كان هذا أمر الصوفية والمتصوفين فإن الحلاج عاش ثورة ثانية إذ إنه لم يخف ما أخفاه المتصوفون الآخرون وإنما كشف السر وهتك التقية هذين المبدأين الأساسيين عند المتصوفين بل ومزق «المرقعة / الرمز» وقام بثورته هو فأنزل تجربته إلى الشارع وإلى السوق وعمل على وضع ما يصل له من معاناة وتجربة تحت تصرف الناس كل الناس مبشرا بعالم آخر ولم يكتف «الحلاج» بالدعوة إلى التغيير بل وعمل عملا ماديا على تغيير الوضع القائم في رحلاته وسياحاته عبر نواحي الخلافة العباسية فجمع جماهير المقهورين والحائرين من حوله ومن هنا بات يمثل خطرا حقيقيا على المؤسسات القائمة وبالتالي على الوضع القائم مما جعله في نظر السلطات في مقام بقية الانتفاضات الأخرى ، يتطلب مواجهة لا تقل درجة العنف فيها عما قوبلت به مختلف الثورات الاجتماعية التي تمت في نفس الفترة .

إن تظافر هذه القواسم المشتركة في المادة التراثية المختارة لا يبدو محض صدقة بل كان مقياسا للانتقاء نابعا عن اختيار واع ، فلقد امتازت هذه المادة التراثية بتوفر عناصر درامية مكثفة توفر فيها التقابل والصراع وتواجد فيها الفعل والحركة وتظافر فيها ثقل وزن الشخصيات بسماتهم الواقعية ورصيدهم التاريخي مضافا إلى ذلك كله تعقيد أحوالهم وتشابك علاقاتهم ومصادقية ممارستهم ومعاناتهم وهذا العنصر بالذات هو الذي يفسر انصراف عز الدين المذني عن الآثار الإنشائية

من قصص وأساطير وعن شخصياتها التي مهما كانت قريبة من واقع الإنسان وتصوراتها فإنها تبقى «خيالية ومختلفة» ليس لها مصداقية الشخصية التاريخية ولا قدرتها على إقناع القارئ أو المتفرج .

لكن الأهم يبدو في السمة التي تمتاز بها هذه المادة التراثية فهي تعبير عن كل ما له علاقة بالتغير في مواجهته لقوى المحافظة وهي تجسيم لعناصر «التحول» في صراعها مع عناصر «الثبات» الجاثم سواء كان ذلك في المستوى الاجتماعي والسياسي المتمثل في تغير علاقات الإنتاج القائمة وأشكال الملكية أو في الوقوف ضد أشكال الحكم والدولة الحامية لطبقة المتفعين من هذه العلاقات القائمة أو في المستوى الفكري والأيدلوجي المتمثل في تعبير الرؤى للعالم بشكل لا يُبرّر معه الاستغلال ولا يُشرّع به التسلط بل تُقوّض معه المؤسسات الفكرية والثقافية المدعّمة للأمر الواقع .

فهل يبدو هذا الانتقاء نابعا عن إيمان الكاتب بقضية المستضعفين والمهمشين ؟ وعن عدااء لأشكال التسلط والقهر ؟ أم هو التطلع إلى إقامة الدليل على وجه آخر للتراث العربي الإسلامي مختلف عما درج السائد من الكتب على ترويجه ؟

إن كان للانتقاء قيمة هامة في تحديد النظرة التراثية فإنه غير كاف وحده بل تتوجب معرفة طريقة التعامل مع المادة المتقاة ونوعية التوظيف الذي استخدمت من أجله .

٣ - طبيعة التعامل مع المادة التراثية :

١ - ٣	فنية التزامن
٢ - ٣	فنية التركيب / البناء

٣- طبيعة التعامل مع التراث :

إذا كان على الباحث التراثى مهمة الكشف عن مظاهره والتعرف على مواده وتفسير ظواهره والبحث عن مختلف العلاقات التى تربط بين مختلف تجلياته ونوع السبب الذى يصله بمحيطه فإن مهمة المبدع الذى يستلهم التراث فى إبداعه مهمة أخرى إذ إن عليه بعد أن يتقبل المادة التراثية ويتفهمها أن يصوغها صياغة فنية تتماشى وحساسيته ومشاغله وهمومه الأنية منها وغير الأنية كما تتماشى ومسلزمات التعبير الفنى الذى اختاره ، على أن ذلك لا يمنع أن تكون للمبدع الفنى نظرة تراثية تتحدد سماتها من خلال طريقة التعامل التى يرثيها ونوع المعالجة التى يخصصها بها .

وطبيعى أن يقع تطويع المادة التراثية من طرف المبدع ، لكن هذا التطويع قد يؤدى إلى تشويهها وتعميتها كما قد يؤدى إلى إثرائها وتعميق مكوناتها ومضاعفة أبعادها ، كل ذلك مرتبط بنظرة ذلك المبدع التراثية وبدرجة تملكه بأدوات صنعه وبدرجة وعيه بموقعه من الآخرين فكيف كان تعامل عز الدين المدنى مع المادة التراثية التى انتقاها ؟

يورد هذا الكاتب في (الطور الأول من الركح الثاني) في مسرحية
«الزنج» مجموعة من التساؤلات تختص حقيقة المسرح ومختلف ميزاته
ويتساءل (١) :

«هل يمكن للمسرح أن يعيد كتابة :

— كليله ودمنة فيكون دبشليم هو الفيلسوف ويديبا هو الملك ،
وابن المقفع هو المنصور والمنصور هو ابن المقفع ؟

— عطيل ، فيكون الإطار الجغرافي والواقع التاريخي لهذه المسرحية
الرقعة الحضارية المختلفة ؟

— (القصر) فيكون القصر نفسه برجا يجسم التقدم ؟

— «اشيل والسلحفاة مع فسح المسافة» ؟

— الرحلة الثامنة للسندباد البحري التي لم يحفظها راوى «ألف ليلة
وليلة» ؟

— رسالة الغفران ، فيكون أبو العلاء إلى جانب بشار ، والسليك
وأبي الشمقمق ؟

ومن خلال هذه المقترحات يبدو جليا ميل الكاتب إلى التصرف في
المادة التراثية إذ كل ما اقترحه من مواضيع ربطه بتغيير نوعى في طبيعة
المادة المعتمدة ، وإذا نظرنا في آثاره المسرحية لاحظنا هذه الظاهرة

(١) الزنج من ٩٢ .

محسمة بصفة بيّنة ، فقد عمل عز الدين المدني على التصرف في ما اعتمده من مادة تراثية ولا يبدو هذا التصرف اعتباطيا وعشوائيا إذ مكّنا استقراؤنا لآثاره تلك من استنتاج منطق للتصرف في هذه المادة التراثية يعتمد فئتين أساسيتين يمكن أن نطلق عليهما هاتين التسميتين :

١ - فنية التزامن .

٢ - فنية التركيب / البناء

وما يمكن أن يلاحظ في هاتين الفئتين منذ البداية أنها تتعايشان في الأثر الواحد ولا تنفى الواحدة منها الأخرى .
فما هي تجليات هاتين الفئتين ؟ وأي دلالة يمكن أن تعطى لهما ؟

٣-١ فنية التزامن :

إن مائتين إثر تناول المادة التراثية المتتقة من طرف عز الدين المدني هو غلبة المادة التراثية المستمدة من التاريخ المدون والمكتوب أحداثاً وشخصيات والمسألة الأساسية التي تعترض سبيل الباحث التراثي وكذلك المستلهم للتراث إنما هي علاقة المادة التراثية المدروسة أو المستخدمة بالراهن والحاضر إذ في ذلك يكمن أساس الاختلاف بين التاريخ والتراث وبالتالي بين الباحث التراثي والمؤرخ .

فإذا كان ميدان المؤرخ تناول اللحظة الماضية وتحليلها في ماضيها وفهم أسبابها ومسبباتها فإن ميدان التراثي إنما هو تناول وتلك اللحظة

التاريخية في امتدادها وديناميتها»^(٢) وطبيعى أن تكون هذه المسألة من بين المسائل الأساسية التى كان على عز الدين المدنى تناولها ومعالجتها .

ولقد عمد فعلا إلى التعامل مع المادة التاريخية تعاملًا يختلف عن تعامل المؤرخ فلقد اعتمد فنية التزامن التى لا تعتبر احترام التتابع الزمانى أمراً ضرورياً بل أكثر من ذلك بدت هذه الفنية فى شكل نظام ثابت يعمل على تجاوز هذا المنطق الزمانى فى مختلف مسرحياته ولعل ذلك لا يخلو من طرح إشكاليات فلقد اعتمدت هذه الفنية أساسا المعاشة بين زمنين أو أكثر فى وقت واحد الشيء الذى يُعطى للحدث الوارد دلالات متعددة ويعطى للشخصية أكثر من وجه ويجعل العلاقة بالمتفرج أو القارئ بعيدة عن البساطة ، ويستعمل عز الدين المدنى لتحقيق هذه المعاشة أدوات هى بمثابة العلامات تختلف درجة وضوحها وغموضها ، ويمكن تصنيف هذه الفنية إلى صنفين كبيرين ..

١ - التزامن بين ماضٍ وماضٍ

٢ - التزامن بين ماضٍ وحاضر

٢.١.١ التزامن بين ماضٍ وماضٍ

ويتمثل هذا التزامن فى عدم احترام الكاتب للفوارق الزمنية بين أحداث يتناولها فى المسرحية الواحدة أو فى المسرحيات المختلفة فيجعلها فى وضعية تعايش بالرغم من تباعدها الزمانى من وجهة نظر تاريخية

(٢) الطيب تيزي - من التراث إلى الثورة ص ٢١٧

فهذا أبو يزيد في مسرحية «ثورة صاحب الحمار» يأمر بكتابة رسالة إلى «علي بن محمد» المتوفى سنة ٢٦٥ هـ ، بعد أن دخل القيروان سنة ٣٣٣ هـ .

أبو يزيد : «... واكتب كذلك إلى علي بن محمد صاحب الزنج ، وحثه على قتال بني العباسي وعلى فتح بغداد وأخذ البصرة وغزو الموصل والأهواز وقل له : «تمسك أنت بما أنعم الله عليك في المشرق من التأييد ، فإن تمسك .. بما أسبغ الله على بالمغرب»^(٣)

وهذا «علي بن محمد» في مسرحية «ديوان الزنج» يعلق على مقترح أحد أعضاء مجلس الثورة فيتكلم في شيء من التنبؤ بثورات لما تتم . . :

علي بن محمد : لن يبقى أثر لثورة حمدان قرمط^(٤) كما ذهبت ريح ثورات أبي ذر وبابك وغيلان الدمشقي وصاحب الحمار^(٥) .

وهذا حلاج الحرية يتنقل بين «الجمهورية الشعبية القرمطية ، والجمهورية الشعبية الزنجية والجمهورية الشعبية البابكية»^(٦) لاعبا دور الدبلوماسي المتطوع لربط الصلة بين هذه الحركات التي لم تتعاش كلها .

(٣) ثورة صاحب الحمار ص ٣٧

(٤) قامت ثورة القرامطة سنة ٢٧٨ هـ وأقيمت الدولة القرامطية في سواد العراق إلى حدود سنة

٢٩٦ هـ (عن الحركات السرية في الإسلام) ص ٩٢

(٥) الزنج ص ٣٦

(٦) «الحلاج» ص ٣٨ ص ٤١ ص ٤٩

حلاج الحرية : (مخاطبا القرمطى) .. مهما يكن من أمر وجهنى
سفيرا إلى الزنج وكذلك إلى أتباع بابك ، فالزنج أصهارى وجماعة بابك
من أعمامى فاعتمدونى سفيرا .

.....

حلاج الحرية : (للزنج) هل تريد أن أصلح ذات الين بينك وبين
قائد البابكيين ؟ إذا قبلت وجهنى رسولا إليه ... (٧) .

من الجلى أن الأمثلة السابقة تبين أن تجاوز عز الدين المدنى
للمعطيات التاريخية وعدم اعتبار الدقائق الزمانية ليس عفويا كما أنه
ليس وليد خلط تاريخى وإنما هو مقصود بصفة واعية فهو شكل من
التعامل مع المادة التراثية ينظر من خلاله إلى الماضى نظرة مجملة فكأنه
يمثل كتلتين اثنتين تقابل الواحدة منها الأخرى ، فمن ناحية : «كتلة
الماضى / التحول» المتكونة من مختلف الانتفاضات والثورات التى
عملت على التغيير ومن ناحية ثانية «كتلة الثبات» المقابلة والمواجهة لكل
محاولة تغيير .

فأن يكون قائد الانتفاضة العاملة على إزالة الظلم والقهر عليا بن
محمد أو يزيد الخارجى أو بابك الخرمى أو حمدان قرمط فإن ذلك فى
نظر عز الدين المدنى جزئى .

وأن تكون هذه الانتفاضات والثورات متباعدة فى الزمن فليس فى
ذلك أدنى حرج ما دام يخلق توترا بين هذه الحركات ويؤكد الحاجة إلى

(٧) «الحلاج» ص ٤١

الوعى بحقيقة الصراع بين قوى المحافظة على علاقات «الاضطهاد والظلم» وبين قوى التقدم والخير في مستوى المجتمع العربي الإسلامى شأنها فى ذلك شأن مختلف المجتمعات الإنسانية .

أبو يزيد : (مواصلًا رسالته إلى على بن محمد) :

(... لأن كلمتنا واحدة ، وغايتنا واحدة ، والله معنا ، وأعلمه بأننا قاتلنا المشبثين بالرق وأتيننا على المستغلين للعبيد وحررنا البلاد من جور العمال وأعتقناها من عبادة الدرهم والدنيا وخلّصناها من الاستعباد والاستعمار...) (٨)

فيتأكد من ذلك تآلف هذه الكتلة وانسجامها فى مواجهتها للكتلة المقابلة كما تبدو هذه الكتلة واعية بمهامها التاريخية وملزمة بقضاياها .

لكن هذا التواصل أو هذا الحوار ليس مبنيًا دائمًا على اتفاق بل لا يبدو فى منظار «عز الدين المدنى» منسجمًا أبدًا ولا متناغمًا فقد لا يخلو من التوتر والتناقض رغم الانتماء إلى كتلة واحدة .

وقد يكون حوارًا عنيفًا شديدًا لاتسامح فيه شأن الحوار الذى أقامه عز الدين المدنى بين ثورة «الزنج» وثورة «بابك» وثورة «القرامطة» عن طريق «حلاج الحرية» فلم يتوان أى ممثل من ممثلى هذه

(٨) ثورة صاحب الجمار ص ٣٧

الثورات - خلاله - على توجيه شديد الانتقاد وعنيف التهجمات على الثورتين الأخرين ، فهذا القرمطى يقيم ثورة «الزنج» :

- حلاج الحرية : مهما يكن من أمر فعدوك هو عدوه لذا يجب أن تتوحدًا معًا حتى تستطيع التغلب على الدولة العباسية .

- القرمطى : (متكلمًا عن قائد ثورة الزنج) يارفيقى هو وجماعته رجال متمردون فقط مصلحون فقط ، وأنت تعرف مايعنيه الإصلاح من التوقيع والتلفيق ، بينما نحن ثوريون ، أريد أن تكون الثورة قائمة على الجذور . . . لا ائتحد معهم ولا وحدة بيننا وبينهم ، قبل كل شيء كان من المفروض أن تندلع ثورة الزنج من الزنج أنفسهم لا من «على ابن محمد» ومجلسه الثورى المزعوم^(٩)

وهذا «الزنجى» يتناول ثورة القرامطة بالتحليل :

- الزنجى : لا يا حسين لا تقبل هذا الائتحاد

- حلاج الحرية : ولماذا ؟

- الزنجى : لأن أبا سعيد رجل متناقض المواقف فهو يزعم أنه ثورى ، لكنه يتعامل فى نفس الوقت مع الدولة الفاطمية التى ابتزت أموال الناس فى أفريقية ، وتاجرت بالرقيق ونحن لم نتعامل مع أية دولة بن الدول^(١٠) .

(٩) الحلاج ص ٣٩

(١٠) الحلاج ص ٤١ - ٤٢

وكذلك يرفض الزنجى التعامل مع ثورة البابكيين .

— الزنجى : لا اتحاد معه ولا مع أتباع بابك

وكذلك كان موقف القائد البابكى إزاء الثورتين .

— القائد البابكى : ليسوا مثلنا فى شيء ، نحن نناضل منذ قرن

ونصف قرن بالسلاح وهم هؤلاء الذين تشير إليهم عَوْض أن يوجهوا
لنا العتاد يرسلون إلينا جيوشا جرارة لاحتلال جبالنا . . لكن
هيئات (١١) .

ويبدو من خلال هذه التقييمات المتبادلة التى أقامها عز الدين المدنى
أن كتلة التحول لا تخلو من حركية تشير التأمل فى مسألة الثورات
والتفكر فى الوسائل الكفيلة لإنجاحها وفى الأخطاء التى يمكن أن تقع
فيها كالوقوع فى أسر التناقضات الشرعية والتفريط فى تحقيق التحالف
ضد العدو المشترك والسقوط فى العجر على تصوير ما يقتضيه الوعى
التاريخى (التمثل هنا فى شخصية حلاج الحرية) من وجوب تجاوز هذه
الخلافات الجزئية والتفكير فى التناقض الأساسى .

— حلاج الحرية : . . . بل أريد أن أوتد بينكم جميعا حتى

لا تكونوا لقمة سائغة فى أفواه العباسيين ، إني أريد ، اللهم إني أريد ،
اللهم اشهد أني أريد من أعماق أعماقي . . (١٢)

(١١) الحلاج ص ٤٤

(١٢) الحلاج ص ٤٣

وهذا الحوار المفتوح بين مختلف هذه الحركات يخلق نوعاً من الممرات «فوق - الزمانية» تصل بينها في ذهن القارئ أو المتفرج وتجعلها إمكاناً . ففي ديوان الزنج ينطلق صاحب الحمار وقد فشلت ثورة «زنج البصرة» ليعلن عن أطراد «الثورة» والتزامه بها وعمله على الأخذ بثأرها .

- أبو زيد الخارجي : (شاب) لا لن تخيب الثورة ، والله إنها الحقيقة .. فسأدعو الناس ثانية ، وسأطوف بلاد المغرب ، هلموا ورائي ... (١٣)

وبأ لك تبدو الثورة قضية لاتهم فترة بعينها وإنما هي قضية الإنسان وإحدى مهامه الأساسية .

وفي نفس الموقع من ذات المسرحية يقوم عز الدين المدني بتصوير «الحلاج في حالة صلب والناس مجتمعون عليهم وفيهم رئيس شرطة بغداد» رابطاً بين ثورة الحلاج الصميمية وبين انتفاضة زنج البصرة وكان في ذلك إحدى التنويعات للثورة التي تبدو واحدة :

- الحلاج : أنا الحق

- رئيس شرطة بغداد : كتاب الخليفة لم يأت بعدُ لذبحك

- الحلاج : اقتلوني يائقاتي فإن في موتى حياتي

— أبو بكر الشلبى : إنك كافر ارجوه .. (يرجوه بزهرة)
— رجل من العامة : إنك مؤمن .. يارئيس الشرطة سوف
نغتالك .. أحرقوا بغداد وإلا سوف تدخلها الماغول ...
— الحلّاج : أنا الحق^(١٤)

ويبدو هذا الحوار بين الحركات الثورية ممزج بين آثار عز الدين
المدنى نفسها إذ تبدو هذه الآثار نازعة إلى التكامل بل تبدو وكأنها تمثل
برنامجاً يَبينُ العناصر والمراحل .

إن هذا النوع من التزامن يدعو المتفرج أو القارئ إلى التفكير في
هذه الحركات الثورية وفي محاولات التغيير هذه كما تدفع المتفرج أو
القارئ إلى الانتهاء إلى كتلة من الكتلتين وبالتالي تُشركه في المسألة
وتحرّمه من رفاهة وضع الناظر المتفرّج ، ومن هذه الوجهة يتنزل هذا
الصراع وهذه المواجهة في اهتماماته الحاضرة ومن هذه الزاوية يجد
الشكل الثانى من التزامن «حاضر / ماضٍ» تبريره ومشروعيته .

٣ . ١ . ٢ فنية التزامن :

حاضر / ماضٍ

تتمثل هذه الفنية في وضع الكاتب لمنطق يجمع فيه بين الحاضر

(١٤) الزنج من ٩٩ نس المطبعت

والماضى بشكل يبدو أن فيه مندمجين اندماجا اذ انه يلح من ناحية على الإطار الزماني فلا نكاد نجد أثرا من آثاره لم يضبط فيه بكل دقة تاريخ وقوع الأحداث ولم يلح فيه على تتابع الأزمان فيه ولقد استعمل لذلك الغرض طرقا متنوعة تتراوح بين اقتراح لافتة في بداية كل لوحة يكتب عليها التاريخ والمكان مثل ما كان الأمر بالنسبة لمسرحية «ثورة صاحب الخمار» .

— «على أعلى الستار لافتة مكتوب عليها» :

(أمام المهدية سنة ٩٤٥ م — ١٣٣٤ هـ)

— «على أعلى الستار لافتة مكتوب عليها» .

(القيروان سنة ٩٤٤ م — ١٣٢٣ هـ)

— «على أعلى الستار لافتة مكتوب عليها» :

(أمام أسوار المهدية سنة ٩٤٧ م — ١٣٣٦ هـ) (١٥)

وبين إدماج ذلك في نص المسرحية فيتكلف أحد الشخصين بتحديد التاريخ والمكان على مدى أحداث المسرحية مثل ما فعل في «الحلاج» :

بمثل ثان : «هذه بغداد . . . وها نحن في القرن الثالث الهجري ، وفي سنة ٢٧٤ بالضبط حيث نجد الفلاحين يهاجرون من أراضيهم ويسكنون مساكن القش والطوب .

(١٥) مسرحية ثورة صاحب الخمار، ص ٩ — ص ٢٩ — ص ٨٨

الممثل الثاني : هذه بغداد التي صارت تحت ظل الخلافة العباسية عاصمة الدنيا ، فيها جميع الأمراض في سنة ٢٨٤ اندلعت ثورة جامعة على الخليفة المقتدر . . .

الممثل : في هذه السنة ٢٩٤ بدأت محاكمة أبي المغيث الحسين بن منصور الحلاج. أو أن يورد فقرة من كتاب التاريخ الذي انتقى منه المادة التراثية يضبط من خلالها المعطيات التاريخية مثلما كان الأمر في مسرحية «الزنج» .

«أيها الناس أنصتوايرحكم الله : كان خروج صاحب الزنج في يوم لأربع أيام بقين من شهر رمضان سنة خمس وخمسين ومائتين» (١٦) .

ويلح بنفس الدرجة على جانب الحاضر والمعاصرة بالنسبة لهذه الأحداث وهذه الشخصيات ووسيلته إلى ذلك استعماله مجموعة من العبارات والمصطلحات والتعابير غالبا ماتكون بعيدة عن العصر الذي ألح على تحديده طوال المسرحية ، وتنوع هذه العبارات والمصطلحات فمنها ما كان معاصرا ولكنه لايعبر بالضرورة على مدلول معاصر فحسب كاستعمال مصطلحات من نوع :

«مجلس الثورة» لتسمية الجماعة الذين كان يجتمع اليهم على بن

(١٦) «الحلاج» ص ٢٤ - ص ٤٨ - ص ٥٩

(١٦) الزنج ص

محمد «بعد كل وقعة» ولاتتناقض دلالة هذا المصطلح العصري مع ما أطلق عليه من مدلول فلقد اعتمد هذه التسمية «محمد العلي» في كتابه «ثورة الزنج وقائدها علي بن محمد»^(١٧) إذ أشار الطبري في كتابه^(١٨) أن علياً بن محمد كان «إذا فرغ من معركة عسكر في مكان ، انفر بأصحابه الستة ...»

فلا تبدو تسميتهم «بمجلس الثورة» بناء على ذلك غريبة عن مدلولها في عصر علي بن محمد ، زيادة على أنها تنسجم مع القاموس السياسي العصري للقارىء أو المتفرج وكذلك الأمر بالنسبة لمصطلح «النقد الذاتي» المستعمل في مسرحية ثورة صاحب الحمار .

شيخ ابن كملان : النقد الذاتي لا يمحو الآثار وكذلك التراجع ...^(١٩) فهو تعبير غير مستعمل في عصر أبي يزيد ولكن دلالة بعيدة على أن تكون خاصة بهذا العصر. أما النوع الثاني من التعبير والمصطلحات المعتمدة كقرائن للحاضر فهي بعض العبارات القديمة التي شحنت في بعض المسرحيات بدلالات عصرية من الصعب تصورها في العصور الماضية ومن هذه العبارات : اسم «رفيق» فإن كان «رفيق» هو بالفعل «اسم أحد غلامتي» «يحيى بن عبد الرحمن بن خلقان»^(٢٠)

(١٧) ص ٩٠ نشر سنة ١٩٦١ في منشورات دار : مكتبة الحياة بيروت

(١٨) تاريخ الرسل والملوك ٥٥٢ الجزء : ٧

(١٩) ثورة صاحب الحمار ص ٩٧

(٢٠) احمد العلي ثورة الزنج وقائدها ص ٩١

اللذين كانا ضمن أصحاب علي بن محمد الستة فإن الملامح التي أعطتها هذه الشخصية في المسرحية تفسر احتفاظه به من بين الشخصيات الفعلية في مجلس الثورة وتعويض الغلام الثاني المسمى «مشرق» بـ «ريحانة» الشخصية الخيالية التي أدمجها في مجلس الثورة ، فقد كانت ملامحه تعبر عن شخصية ناطقة باسم الفكر العلماني ومدافعة على الثورة :

رفيق : الدنيا قائمة على قرنين قرن الخير وقرن الشر ، يحركهما العنف ... (٢١)

رفيق : حمدان قرمط وأشياعه هم علماء والعلم لا يزل ولا يزيغ ، ولا يغلط ولا يعرف للأهواء باباً ونحن نريد أن تكون ثورتنا علمانية عامة ... (٢٢)

كما وظف هذه التسمية للتعبير عن جيل الشباب المثقف ثقافة جامعات والذي لم يعيش مرحلة التحرير الوطني :

رفيق : إنكم تذكرون تاريخ النضال ، كما لو كان ليلة من ألف ليلة وليلة (٢٣) ...

(٢١) الزنج ص ٨٤

(٢٢) الزنج ص ٣٦

(٢٣) الزنج ص ٢٦

رفيق : لكنكم تعيشون دائما على الذكريات .. إني أجهلها^(٢٤) وقد مكنته هذه الملامح من طرح قضية صراع الأجيال في فترة البناء الوطنى وبيان التناقض بين اراء الجيل السابق «المعتدلة» وبين مواقف جيل الشباب «المتجذرة» ونفس هذه الكلمة أوردها على لسان القرمطى وهو يخاطب الحلاج :

القرمطى : يارفيق .. أريد أن تكون الثورة قائمة على الجذور...^(٢٥) وإلى جانب هذا النوع من التعبير اعتمد عز الدين المدنى بعض المصطلحات التى لا تكاد تجد لها صلة مباشرة بالإطار الزمانى الذى ألحّ على تدقيقه فى بداية المسرحيات ، فهؤلاء شيوخ القبائل البربرية المتحالفة مع أبى يزيد الخارجى مثلاً يتناقشون حول الثورة وزعيمها وحول ماينتظرهم منها مستعملين هذه التعابير :

شيخ قبيلة هواره : لم نفر بعد ..

شيخ قبيلة زناتة : والرجل قد توج نفسه ملكا ...

شيخ قبيلة كملان : والقزم قد احتجب ...

شيخ قبيلة هواره : لم لا نطلب الدخول عليه ؟

شيخ قبيلة زناتة : تعرف كيف تكتب أوراق الزيارة ...

(٢٤) الزنج ص ٢٧

(٢٥) الحلاج ص ٣٩

شيخ قبيلة هواره : يا مصيبة الايام أبو يزيد يصبح جنرالاً أبو يزيد
جنرالاً ، كبران أبو يزيد ...

شيخ قبيلة زناتة : لو ندبر له مكيدة ؟

شيخ قبيلة كملان : ولم لانتحل الإذاعة ونخاطب الشعب ؟

شيخ قبيلة هواره : لو نهدي إليه ابنتي .. فأغريه بلذة النساء

شيخ قبيلة كملان : ولم لانهمج عليه بالدبابات أمام وزارة
الدفاع ؟ (٢٦) .

بين أن عبارات «جنرال» و «كبران» و «أوراق الزيارة» و «الإذاعة
والدبابات» بعيدة عن عصر أبي يزيد وعن تصور شيوخ القبائل البربرية
وكذلك الأمر بالنسبة للمؤامرة ضد الزعيم وإن كانت المؤامرات ليست
خاصة بعصر دون آخر فإن شكلها والوسائل المعتمدة لتحقيقها تبدو
بعيدة هي الأخرى عن تصورات شيوخ القبائل البربرية ونفس هؤلاء
يتناقشون في معرض تدارسهم لما سيقومون به إزاء أبي يزيد الخارجى
حول مسألة الإنسان .

شيخ قبيلة زناتة : كان الإنسان متعفن الخلايا يوم خلق كأنه يحسد
نفسه على إسعاد نفسه .

شيخ قبيلة كملان : لاتدين الإنسان بل انظروا فى الكون إن
الإنسان خلق ملائماً للكون فلذا كان الصراع الأبدى ولذا كان

«برميشوس» وكان «أوديب للملك» وكان محمد بن علي وكان
الخوارج ...

شيخ قبيلة زناتة : ياشيخ لسنا في كلية الآداب لتشرح لنا نظرتك
في الإنسان إنما نحن في حصار يخلده أبو يزيد استيقض من
ضياحك .. فالحظة حرجة ، الفلسفة زائدة .. (٢٧) .

من البين كذلك أن نقاشا كهذا يُذكرنا بالمتقنين الجامعيين
المعاصرين بل وبكلية الآداب ولكن ماعلاقة كلية الآداب بشيوخ قبائل
البربر وبثورة صاحب الحمار؟

إن هذه القرائن تلح على القارئ والمتفرج وتدعوه إلى ألا يرى
في أحداث الماضي غير إطار لطرح قضايا العصر الحاضر ولعل مايؤكد
ذلك ما صرح به الكاتب مباشرة في بعض مسرحياته إذ يتدخل في
«الركح الثاني» (الطور الأول) من مسرحية الزنج بعد أن ينتهي العمل
الدرامي أو يكاد فيشير إلى تناوله لثورة الزنج كان «على ضوء
الانتفاضات التي جرت في النصف الثاني من القرن العشرين وفي عدد
من بلدان العالم الثالث»^(٢٨) وبالفعل فإن قرائن الحاضر في مسرحية
الزنج تتجاوز الألفاظ لتتناول القضايا التي تهم العصر وتهم هذه
البلدان المشار إليها إذ إنه وإن حانظ على أسماء الأشخاص والأماكن

(٢٧) ثورة صاحب الحمار ص ٦٤

(٢٨) الزنج ص ٣٩

فإن الكاتب يتعامل مع مراجع المتفرجين والقراء السياسية المعاصرة فتتصور ثورة الزنج كأى ثورة من ثورات بلدان «العالم الثالث» وتتصور الخلافة العباسية فى صورة أى دولة مستعمرة متوسعة من دول العالم الغربى الرأسمالى والمصنّع وذلك يبدو من خلال سَير الأحداث ومن خلال آليات الاحتواء المستعملة من طرف الوفد العباسى وكلُ القرائن تؤكد ذلك فالشروط المقدمة من طرف الوفد العباسى^(٢٩) تعبّر بوضوح عن العلاقة التى تسعى البلدان الغربية المتوسعة أن تفرضها على المستعمرات القديمة لها وإن تُوهم هذه البلدان بأنها مستقلة وذات سيادة لكنها تجعلها تحت رحمتها إذ تجعل من اقتصادها اقتصادا نابعا سواء من خلال فرض أسعارها فى خصوص المواد الأولية التى تنتجها هذه البلدان أو من خلال منعها من حرية بيع هذه المواد إلى غيرها من البلدان .

صالح بن وصيف : رابعا ، أن نُحسِم نزاعنا القائم على سبّاخ البصرة فمولانا وسيدنا الخليفة المعتمد على الله يعرض عليكم أن يتناح ملح سبّاخ البصرة أجمع .

على بن محمد : أن يشتري كل الملح

أبو المحامد : نعم وبدينار عباسى القنطار الواحد من الملح

(٢٩) الزنج ص ٦١ - ص ٦٣ - ص ٧٦ - ص ٧٨

صالح بن وصيف : خامسا : أن لا تبيعوا ملح السباخ إلى قيصر الروم
أو إلى امبراطور الصين .
على بن محمد : قبلنا الشروط (٣٠) .

ولهذه البلدان طرق أخرى للسيطرة على بلدان «العالم الثالث»
كإيقاعها في فخ القروض التي تصرف البلدان المقرضة أكبر قسط منها
في استيراد المواد المصنوعة من هذه البلدان المقرضة .

أبو المحامد : هذه الآلة تساعدكم على كسح الملح في السباخ فهي
لكم . . . نجهز عمالكم بمائة منها فاحتفظوا بها (٣١) .

وتُصرف هذه القروض في خلال الفنين الآتين من هذه البلدان
المقرضة ومقابل ما يقتضيه الحكام الجدد في بلدان «العالم الثالث» من
مواد كمالية أصبحت بمثابة الحاجيات .

أبو المحامد : بل لاتنس أن جزءا وافرا من القرض ذهب في
المساحيق والأساور والخواتم والفساتين والرياش ، وذهب الجزء الآخر
في سفر ابن علي بن محمد إلى بلاد الروم (٣٢) .

ومن هنا يصبح من حق من وفر هذه القروض ألا يكتفى بمراقبة
اقتصاد هذه البلدان بل يتعدى ذلك إلى محاسبتها .

(٣٠) الزنج ص ٦٢ - ص ٦٣

(٣١) الزنج ص ٦٦

(٣٢) الزنج ص ٨٠

أبو المحامد : لقد منحناكم مليون دينار ذهباً قرضاً أليس كذلك ؟
(صمت في المجلس) لقد كان المحتسبون العباسيون يوم كانوا يشرفون
على السباخ ينتجون ، بل ينتج عمالكم خمسمائة وألف قنطار في السنة
الواحدة .. إن اليوم والسباخ في حوزتكم والعمله هم عملتكم
والحكم بأيديكم فإن الإنتاج قد انحط وتدهور وإذا به يُقدر في السنة
المنصرمة بألف قنطار والخمسمائة ؟ أين هي
الخمسمائة

أبو المحامد :

(محتجاً صارخاً) وفيهم ذهبت دنائير القرض إذن ؟ قل فيم أنفقت
أجبنى .. (٣٣)

ولم يُهمل عز الدين المدني شكلاً آخر من أشكال الضغوط التي
تستعملها البلدان المستعمرة لتحافظ على مصالحها في هذه البلدان تمثل
في النظام النقدي الذي تنتعش بنوك البلدان المستعمرة بفضلها من
عائدات المواد الأولية لبلدان «العالم الثالث» .

أبو المحامد : إن الخليفة المعتمد على الله أبي إلا أن يُبقى العشرين
ألف دينار في بيت المال وكذلك مبالغ شراء كمية ملح السباخ وذلك
خوفاً من سطو اللصوص عليكم ووثوب «العيارين» بكم .. فأموالكم
في مامن من كل غائلة وأنتم باستطاعتكم أن تسحبوها متى شئتم .

على بن محمد : لاخلاف بيننا وإنما الثقة في كل شيء .
خليل بن إبان : بيت مال المسلمين هو بيتنا جميعا
فيبدو من خلال هذه القرائن أن تعامل عز الدين المدينى مع التراث
كان على نقيض تعامل السلفيين معه ففى حين انطلق هؤلاء من الماضى
ليسحبوه على الحاضر وليروا من خلاله آفاق المستقبل قام الكاتب بتفجير
لحظة الماضى إذ صورها من خلال لحظة الحاضر . لكنه إذ أمعن النظر
فى مسرحيات اتضح أنه رغم تواتر قضايا الحاضر وتأكدها فى اهتماماته
فإن ذلك لا يمنع حضور الماضى لا باعتباره إطارا فقط وإنما باعتبار
ما تطرحه الأحداث الماضيه من مسائل فهو يورد على لسان «رفيق»
عضو مجلس الثورة مثلا انتقادات موجهة «لعلى بن محمد» زعيم الثورة
تتفق مع ما أورده أحمد العلبى فى مجرى تحليله لأسباب إخفاق هذه
الثورة فقد عزا هذا الأخير ذلك كتابه إلى انعدام برنامج ثورى^(٣٤)
«والثورة أية ثورة ، تحتاج إلى نظرية ثورية» .

على بن محمد : نتحدث دائما عن البرنامج الثورى (يضحك) .
رفيق : نعم البرنامج الثورى هو تسطير سبيل مستقبلنا وهو تخطيط
تجارتنا وهو جدول أعمالنا وهو حریتنا هو كرامتنا وخبزنا . . .
كما عزا أحمد العلبى إخفاق هذه الثورة إلى غياب التحالفات . .

(٣٤) أحمد العلبى : ثورة الزنج وقائدها على بن محمد - ص ١٠٧

وبإمكاننا أن نقول إنه لو قام تحالف متين بين هذه الحركات من زنج و صفارين وأكراد وشيعة لكان كفيلا بالقضاء على الخلافة ولكان العرش العباسي ثاويًا في قعر دجلة»^(٣٥) وهي نفس المسألة التي نالت حيزًا ذا بال في مسرحية «الزنج» .

خليل بن إبان : لو تحالفنا مع القرامطة لاستطعنا أن نبيع ملحنا إليهم .

على بن محمد : (غاضبًا) عُدنا والعود أحمد إلى القرامطة^(٣٦) .

وهذه إحدى تجليات فنية التزامن (حاضر / ماضٍ) إذ إنه وإن كان اهتمامه الأساسي هو الحاضر فإنه لا يهمل الماضي بل يبرزه بوضوح ولكن لا في ماضيته التامة بل من خلال عناصر منه فقط إذ إنه يتزعج عن الأحداث الماضية كل الجزئيات الخصوصية ويستقي من عناصرها ما يمكن أن يضيء الحاضر أو يطرح قضاياها وهذا ما يفسر تركيزه على جانب غياب البرنامج الثوري وعلى إهمال التحالفات في معالجته لثورة الزنج . مثلاً ، لكن تعايش الماضي والحاضر في مسرحيات عز الدين المديني يبدو تعايش اندماج الشيء الذي يخلق نوعاً من الغموض في أذهان بعض المتفرجين والقراء ولو أن الكاتب يحاول أن يقدم في مسرحياته بعض العلامات كالتنبيه إلى أن المسرحية مسرحية «شبه تاريخية» .

(٣٥) أحمد العلي ص ١٢٠

(٣٦) الزنج ص ٤٤

ممثل : أمثل في هذه المسرحية شبه التاريخية شخصية المنصور بالله
الفاطمي (٣٧)

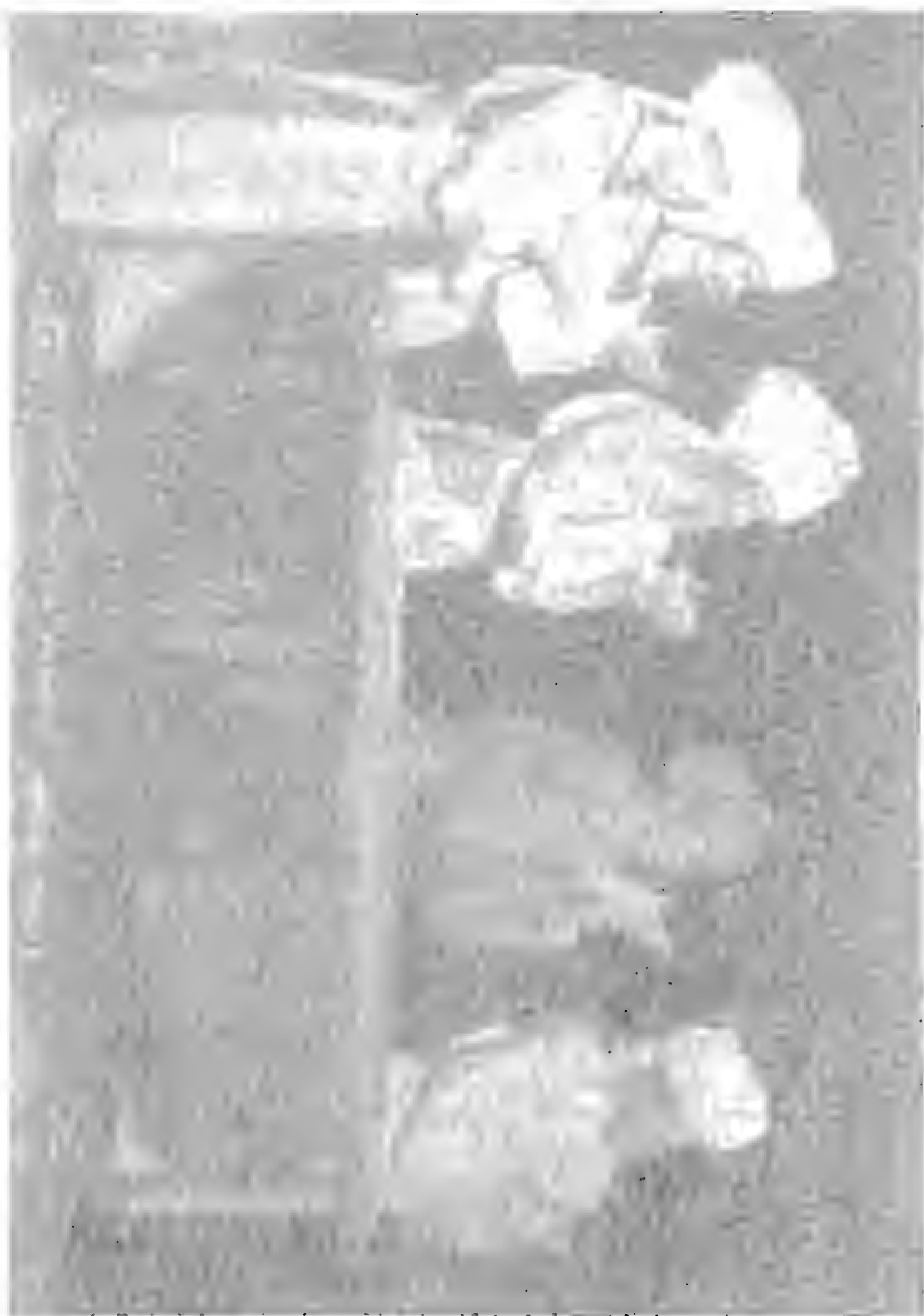
أو كإشارة إلى قواعد اللعبة وذلك بتدخل المؤلف أو المخرج
ولفت انتباه القراء والمتفرجين إلى اندماج الزمنين مثلما كان الأمر في
مسرحية الحلاج .

المؤلف : عاش الحلاج في القرن الثالث متنقلاً عبر عواصم الخلافة
العباسية ومات مصلوباً بمدينة السلام .

المخرج : يعيش الحلاج في القرن العشرين في عدد من أقطار
«العالم الثالث» ويموت كل لحظة ويحيا في كل لحظة (٣٨) . ولكن كل
ذلك لا يمنع من إمكانية الوقوع في الخلط أو في بعض التعموض نتيجة
هذا الاندماج بين الماضي والحاضر ، لكن ماحقه عز الدين المدني بفنية
التزامن هذه هو إزالة حالة التقديس على التراث إذ إنه لا يرى مانعا في
أن يحدث فيه تغييرات يعتمد فيها على مراجع القراء والمتفرجين
المعاصرين وذلك عبر مايعتمده من مصطلحات بعيدة عن تواريخ
الأحداث التي اعتمدها مادة لمسرحياته ومن هذه الزاوية يتضح الجانب
الذرائعي في فنية التزامن هذه إذ بفضلها يستخدم «المدني» مصداقية
الأحداث والشخصيات التاريخية ورصيدها التاريخي ليحظى باهتمام

(٣٧) ثورة صاحب الحمار ص ١١

(٣٨) الحلاج ص ١٠ - ٢٠



أكبر من طرف القراء والمتفرجين لكنه يتناول في الآن نفسه ما يراه أساسيًا وعاجلاً من قضايا الحاضر بالعرض والتحليل .

٣ = ٢ التركيب / البناء :

لا يتعلق الأمر بمصطلح التركيب المستعمل في ميدان الإنتاج السينمائي والمتمثل في ترتيب اللقطات المصورة ترتيباً يبنى المنطق الزماني الداخلي للشريط .

وإن كان التركيب مرحلة لا تقل أهمية عن بقية المراحل سواء منها الخاصة بالتقطيع الفنى أو بتصوير اللقطات أو بغيرها ، وإن أصبح التركيب فنية من فنيات الإبداع فى مختلف الفنون التشكيلية وحتى الأدبية وإن كان مفهوم التركيب هذا يحوى معنى البناء فإن «التركيب / البناء» المقصود هنا يختلف عن هذا اختلافاً إذ لا يتعلق الأمر بأخذ عناصر جاهزة أو أجزاء من عناصر جاهزة وبوضعها فى ترتيب معين وإنما يتجاوز ذلك إلى إعطاء هذه العناصر توظيفات ودلالات فى الأثر الجديد مختلفة عن دلالاتها السابقة ولا يكون ذلك نتيجة الحوار الجديد الذى وضع فيها هذا العنصر أو ذاك فحسب وإنما يتم الأمر أساساً بإجراء تحويرات داخلية تمسّ جوهر هذه العناصر المستعملة استجابة لمقتضيات الأثر الجديد .

وطبيعى أن تمر عملية التركيب / البناء بمرحلة انتقاء المادة وتفكيكها ثم إعادة بنائها بشكل يُكسب الأثر الجديد تكامله وانسجامه واستقلاله عن «الآثار / المصادر» التى استقيت منها العناصر المعتمدة ، وتكون عملية تفكيك عناصر المواد التراثية هذه وإعادة بنائها مرتكزة على ما يوجده الكاتب من حلقات للصلة والربط تجمع بين هذه العناصر من ناحية وعلى ما يحدده من منطق للعلاقات يصل بين مكونات هذه العناصر سواء كانت أحداثا أو أطرا أو أشخاصا بشكل يُوكل معه لكل واحد منها وظيفته الجديدة داخل الأثر المبدع ، كما أنه قد يقوم بإثراء بعض هذه العناصر عرضا أو تحليلا سواء من خلال تفصيل ما هو مجمل منها أو توضيح ما هو عام ومركب أو تحديد ميزة أو تغيير سمة على أن المحدد فى هذه التدخلات وهذه التغييرات المعتمدة إنما هو الاستجابة لمستلزمات الكتابة المسرحية من ناحية ثم - وبدرجة أساسية - السعى وراء توفير إمكانيات تسمح للكاتب بعرض ما يراه من أحوال ويطرح الأهم من القضايا والمسائل التى تشغل باله ويروم معالجتها ويكون ذلك فى انسجام مع ما له من مواقف فكرية ورؤى سياسية وانتهاءات اجتماعية ليست بالضرورة مطابقة أوحق واردة فى «الآثار / المصادر» .

وحتى تتوضح هذه الفنية سنسعى فى مرحلة أولى إلى تناول مسرحية «الففران» باعتبارها عينة نحاول تحليل هيكلها إذ لا تتجلى هذه الفنية فى رأينا إلا من خلال الوقوف على المنطق الشامل الذى يتبعه

الكاتب في تنظيم عناصر أثر كامل من آثاره ثم سنحاول في مرحلة ثانية الوقوف على أمثلة واستشهادات من بقية مسرحياته تبين حضور هذه الفنية في تعامله مع المادة التراثية المنتقاة في مختلف آثاره .

وأول ما يبدو في هذه المسرحية هو اختلاف هوية المادة التراثية المعتمدة فيها ، فقد اعتمد عز الدين المدني أساسا :

— بعض الأبواب من أثر ديني أسطوري وهو «دقائق الأخبار الكبير في ذكر الجنة والنار» للإمام عبد الرحيم القاضي^(٣٨) .

— مقطع من مرحلة الرحلة في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري^(٣٨) وهي من الأدب الإنشائي والنقدي .

— خبر ورد في كتاب «إرشاد الأريب» لياقوت الحموي^(٣٨) يتعلق بأبي العلاء المعري .

— أشعار للمعري ومعلومات عن حياته .

فما هي العناصر التي احتفظ بها المدني من الخبر الوارد عن «ياقوت» ؟ وما هي حلقات الصلة التي اعتمدها الكاتب للربط بين

(٣٨) انظر تقديم الأثرين في الفصل السابق في الحاشية رقم ٤٤ بالنسبة للأثر الأول والحاشية رقم ٤٢ بالنسبة للأثر الثاني .

(٣٨) ياقوت بن عبد الرحمن الحموي مؤرخ وأديب وشاعر ابتداء حياته ناسخ كتب ولد ببلاد الروم سنة ٥٧٣ هـ ومات في حلب سنة ٦٢٦ هـ من كتبه معجم البلدان (معجم المؤلفين ص ١٧٨ - ١٢) .

هذه العناصر وبين ما اعتمد من عناصر متأتية من «رسالة الغفران» ومن «دقائق الأخبار الكبير» ؟ ثم كيف كان البناء ؟

يمكن تلخيص الخبر الوارد في «إرشاد الأريب» في روايته الأولى في دعوة أعيان «معرة النعمان» أبا العلاء المعري للشفاعة لدى صالح بن مرداس الذي حاصر المدينة وعقد العزم على دخولها واستباحتها وخروج المعري له وتقدير أسد الدولة لمسعى المعري وفكه لحصار المدينة ، فيبدأ الخبر إذن من حدث ينشأ عنه اضطراب هو الخطر المحدق بالمدينة لكنه ينتهي بعودة الأمور إلى مجاريها بفضل «الشفاعة» .

ومن هذا الخبر تبرز وضعيات وشخصيات تربط بينها علاقة محددة فمن ناحية : صالح بن مرداس القائد الغازي ومن ناحية ثانية : أعيان مدينة المعرة العاجزون عن رده ثم أبو العلاء المعري الذي وجد نفسه يلعب دور الشفيع نظرا للمنزلة العلمية التي كانت له ونظرا لتقدير صالح بن مرداس - الغازي - لهذه المنزلة .

أما ما يخص المصدر الثاني فقد اعتمد المدنى مقطعا من مرحلة «الرحلة» (٣٩) الواردة في رسالة الغفران هذه الرسالة التي وجهها لعلى ابن منصور الحلبي المعروف بابن القارح جوابا له عن رسالة بعثها له هذا الأخير، وإذا كانت مرحلة الرحلة استطرادا عن

(٣٩) حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران)، ص ٢٠ وما بعدها ، الدار العربية للكتاب ليبيا تونس جويلية ١٩٧٥

«الرسالة / الإجابة» في حدّ ذاتها^(٤٠) فإن المقطع المعتمد قد ورد على لسان ابن القارح بطل الرسالة في ضمير المتكلم واهتم فيه بسرد قصة وصوله إلى الجنة ووصف أثنائه مختلف التجارب والصعوبات التي تعرّض لها فبين هؤل الحشر ومختلف الحيل الفاشلة التي استعملها قصد الإفلات منه : من ذلك محاربة التأثير على خازني أبواب الجنة وعسسها واستد رار عطفهم وتعاطفهم عن طريق الأشعار المدحية التي نظمها فيهم ، ثم يروى ظروف تحصيله على شفاعته أهل البيت ثم عبوره الصراط وتمكّنه في النهاية من الدخول إلى الجنة رغم فقدانه للجواز ولصك التوبة وهو المذنب ومن هذا المقطع من ^{مرحلة} «الرحلة» الواردة في الرسالة يتصوّر أولاً الإطار المشهدي للعالم الآخر في يوم الحشر والذي يذكر بما ورد في القرآن في كثير من جوانبه خاصة منها ما يتعلق بالعقاب والصعوبات التي يواجهها العباد امتحاناً لدرجة إيمانهم .

ثم تبرز شخصية «ابن القارح» وهو أمام عقبة ذنوبه التي تقف حاجزاً أمام دخوله الجنة وذلك ما يفرض عليه إيجاد وسيلة للحصول على الغفران ثم عنصر الشفاعته التي تنقذ ابن القارح وتمكّنه من الخلاص .

الإطار :

- يوم الحشر في العالم الآخر :

(٤٠) رسالة الغفران ص ٢٤٨ تحقيق بنت الشاطيء ط - ٥ - ١٩٦٩ بدار المعارف بمصر

صعوبات وعقبات : الصراط
— الجنة : عالم مغلق محروس والطريق إليه صعب

الشخصية :

— ابن القارح : شاعر متكسب
مذنب

أما أبو العلاء فلا تبدو له أيَّة علاقة بهذه الوضعية إلا من خلال صفته كمبدع لها وفاعل في حين يبدو ابن القارح في هذه الوضعية شخصية مبتدعة وبالتالي معولا به .

أما «دقائق الأخبار الكبير» وهو عبارة عن رواية لتصورات خرافية اسطورية ذات صبغة إسلامية لعل هذه التصورات علاقة ببعض التجليات الصوفية التي تتناول وصف خلق العالم وخلق مختلف الكائنات والصنائع والبلدان وتصور نهاية العالم وأشكال الحساب والعقاب وطرق الخلاص وما اعتمده المذنب من هذا الكتاب هو الباب الذي اهتم بوصف خلق العالم الذي جسّمه هذا الكتاب في خلق مجموعة من الكائنات ومن خلالها أو من خلال بعض مكملاتها تخلق هيئة الكائنات في نوع من التسلسل ينحصر إلى منطق خاص بعيد كل البعد عن أي مقياس عقلى أو علمى وبعيد حتى عن التصور الدينى الوارد في الكتب السماوية .

«جاء في الخبر أن الله تعالى خلق شجرة لها أربعة أغصان فساها شجرة اليقين ثم خلق نور محمد في حجاب من درة بيضاء كمثل الطاووس ووضعها على تلك الشجرة فسبح عليها مقدار سبعين ألف سنة ثم خلق مرآة الحياة فوضعت باستقباله فلما نظر الطاووس فيها رأى صورته أحسن صورة وأزين هيئة فاستحى من الله وعرق فقطرت منه ست قطرات فخلق الله تعالى من القطرة الأولى «أبا بكر» رضى الله عنه ومن القطرة الثانية «عمر» رضى الله عنه ومن القطرة الثالثة «عثمان» رضى الله عنه ومن القطرة الرابعة «علي» رضى الله عنه ومن القطرة الخامسة الورد ومن القطرة السادسة الأرض...» (٤١).

ثم اهتم الكتاب بما يهم نهاية العالم يوم الحشر :

«ان الله تعالى خلق على النار جسرا وهو الصراط على متن جهنم مدحضة مزلقة عليه سبع قناطر كل قنطرة منها مسيرة ثلاثة آلاف سنة ، ألف منها صعودا وألف منها استواء وألف منها هبوطا أدق من الشعرة وأحد من السيف وأظلم من الليل...» (٤٢).

ومن هذا الاثر تبدو سلسلة الكائنات المخلوقة ويتصور منطق خلق هذه الكائنات وتتجلى الذهنية المشيدة له والتي يبدو فيها الخيال معتمدا على التضخيم والمبالغة وعلى تجسيم الصور المجردة وتجسيد

(٤١) دقائق الأخبار الكبير في الإمام عبد الرحيم ص ٢

(٤٢) نفس المرجع السابق ص ٣٢

التشبيهات المتعلقة بصفة النبی أو بسمات الإله ، وهذه الكائنات والأشیاء مختلفة الطبيعة إذ فیها الشجرة وفیها الطاووس والقندیل والمرآة والقلم ، إلى جانب ذلك تبدو صورة العالم الآخر وخاصة يوم الحشر فی شكل خاص فتبدو الجنة عالما مغلقا لا یسهل الدخول إلیه إذ العُقبات كثیرة والصعاب متنوعة : فلا بد من المرور على الصراط ولا مناص من تجاوز الأبواب السبعة .

ولقد اعتمد عز الدین المدنی فی مسرحیته الغفران على حدث أساسی كان حلقة الصلة الرابطة بین كل من الخبر الذی رواه «یاقوت» الحموی و بین مقطع الرحلة من «رسالة الغفران» وهذا الحدث هو طلب الشفاعة الذی أو كل أمره إلى أبی العلاء المعری لكن عز الدین المدنی أعطى لهذه الشفاعة دلالات جدیدة واعتمد لتبریر طلب الشفاعة ذلك نفس الحدث الوارد فی خبر یاقوت والمتمثل فی الخطر الذی داهم «معرة النعمان» والذی جسمه صالح بن مرداس أسد الدولة لكن سرعان ما بدت ملامح هذه الشخصیة مختلفة عن ملامحها فی الخبر تم دمج مختلف الشخصیات الواردة فی المصادر الأساسية الثلاثة زیادة على ما أضافه منها فی علاقات تجلّت من خلالها هذه الشخصیات كأطراف صراع ممّا جعل ملامحها تختلف عن صورها الأولية الواردة فی الآثار التی استقیت منها ، كما أعطى للإطار المکانی الذی تدور فیه الأحداث دلالة مزدوجة لم تتجلّ فی الآثار / المصادر . وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى الإطار الزمانی فقد دارت أحداث

المسرحية في زمن نسبي وآخر مطلق .

فما هي هذه الدلالات المزدوجة وما هو الداعي لها وأي وظيفة لعبتها في الأثر الجديد ؟

كانت بداية المسرحية خاضعة للزمن المطلق إذ تم فيها وصف خلق العالم من خلال حكاية خلق مختلف الكائنات وكان ذلك حسب منظور أسطوري له مسحة إسلامية وقد اعتمد عز الدين المدني في ذلك على تضمين ماورد في «دقائق الأخبار في ذكر الجنة والنار» في صياغة أخرى تتجسد معها تلك المخلوقات فتصبح بدورها شخصيات تروى بالتناوب مراحل خلق العالم كما شهدتها وعاشتها .

القلم : جاء في الخبر الصحيح أن الله تعالى خلق شجرة لها أربعة أغصان فساها شجرة اليقين .
الشجرة : ثم خلق نور محمد ﷺ في حجاب من درة بيضاء كمثل الطاووس .

الطاووس : فوضعي في تلك الشجرة المباركة ، فسبحت عليها مقدار سبعين ألف سنة والسنة كالشهر والشهر كالأسبوع والأسبوع كالיום واليوم كالساعة والساعة كالدهر ثم خلق مرآة الحياة .

المرآة : ثم خلقتني عز وجل باطني في ظاهري وظاهري في باطني ووضعي باستقبال الطاووس (٤٣) .

وفي الآن نفسه يتمّ خلق عوالم المسرحية فتتشكل شخصياتها وتُبنى العلاقات بينها . ويمكن تصنيف الشخصيات مبدئيا إلى صنفين أولهما من كان عنصرا من العناصر الناتجة عن حكاية خلق العالم وهي:

– القلم

– الطاووس

– القنديل – الشجرة – المرأة

وكلها واردة في دقائق الأخبار الكبير
أبجد : وقد اضافها عز الدين المدني
وصاحب المذهب

صاحب الكلام

صاحب المفتاح

صاحب العدد

وهم أعيان «المعرة» الوارد ذكرهم في أخبار ياقوت

والنوع الثاني لم يكن ناتجا عن حكاية وصف خلق العالم ويتمثل في :

أبو العلاء : موضوع خبر ياقوت وصاحب رسالة الغفران .

ابن القارح : وهو الشخصية الرئيسية في رسالة الغفران وهو

وجهة رسالة أبي العلاء

– الباز : الذي لا يبدو إلا في الموقف الرابع .

إن ما أضافه المدني من شخصيات منه من كان تفصيلا لما ورد في

خبر «ياقوت» مثل ما كان الأمر بالنسبة للأعيان الذين قسمهم إلى شخصيات أربع كل واحدة منها تمثل سلطة من السُّلْط تتميز حدودها مع تطور أحداث المسرحية ومنه ما كان امتدادا لشخصية من الشخصيات الموجودة في أحد الآثار كـ (أبجد) الذى هو صورة أخرى لشخصية القلم وصدى له وجواب ركـ (النساء) اللّاتى كنّ تابعات لأحد الأعيان .

أما الباز فإن كان في طبيعته لا يختلف عن الشخصيات الواردة في «الأخبار الكبير» فيستبين تميّزها فيما بعد عند بداية الحركة الدرامية في المسرحية ، لكن هذا التقسيم للشخصيات سيتغير انطلاقا من بداية الحركة الدرامية المتبلورة حول الحدث الأساسى المتمثل في الخطر الذى هدد مدينة «معرة النعمان» وسيبرز انطلاقا من النظرة إلى هذا الحدث وإلى صاحبه كما أن تطور الأحداث سيبنى على نظرتين متقابلتين لهذا الحدث وتتجلى النظرة الأولى في تقديم «أصحاب السلطة الأربعة» لخبر محاصرة صالح بن مرداس للمعرة وكأنه حدث يتجاوز كل التوقعات إذ يصورون الخطر الذى يحرق بالمدينة وبمن فيها وكأنه نهاية العالم ويوم القيامة .

صاحب المفتاح : صالح بن مرداس على بضعة أميال من المدينة يتأهب للانتقام منا ، وقتل رجالنا ، وسبى نساينا وأسر صبايانا . . .

صاحب المفتاح : كأن الساعة قد أزفت ، الخوف

النساء : مزقن الشعور ، اقرعن الصدور

صاحب العدد : كأنَّ المدينة انفلقت ، الهلع
النساء : اهتكن السَّتور ، انبشَن القبور اذ قد وهبت الأرواح
صاحب المفتاح : كأن الأموات قد انبعثت ، الفزع ...

.....

صاحب العدد : انظروا ألفَ عين تسترق النظر من خصائص النوافذ
والأبواب ، ألف أذن تنصت من خلال الجدران والأسوار ، ألف حلق
تجف في ظلام البيوت ، الروح ، العدم .

أبو العلاء : دعوني يا ناس اشتغل ، أجنتم تفرقوا عني .

صاحب المذهب : الغوث الغوث .. يا شفيعنا عند الله يا محمد
أهذا يوم الحساب والعقاب ؟ لكن أين الزلزال ؟ يوم القيامة بدون
زلزال ؟ أَسْتَغْفِرُ الله العظيم لقد ضاع رشدي ؟ الغوث يا محمد ،
العون ؟ (٤٤) .

وتظهر النظرة الثانية في سخرية «الباز» من هذا التهويل واعتبار
غزو صالح بن مرداس للمعرة ليس أمرا على هذه الدرجة من الخطورة
ولا مجال للحديث عن نهاية العالم .

الباز : لم تبزغ الشمس من المغرب ، لم يُرفع القرآن ، لم تزلزل
الأرض زلزالها ... باز بوزيز وزر ... (٤٥)

(٤٤) الغفران ص ٣١ - ٣٢

(٤٥) الغفران ص ٣٢ - ٣٧

كما تظهر النظرة الثانية كذلك في تأكيد أبي العلاء على أن ما وقع
ليس أمرا جديدا على المدينة

صاحب المفتاح

صاحب العدد

صاحب المذهب لقد غالبتنا الكوارث والازمات فقهرتنا

صاحب الكلام

أبو العلاء : فمتى لم تكن في هذه المدينة أزمات . . . (٤٦)

بل لا يمثل تسلط صالح بن مرداس على المدينة في رأيه إلا حلقة من
سلسلة ما تعرضت له من المتسلطين فيذكر «أبا الفضل» حفيد سيف
الدولة ثم «أبا اللؤلؤ» مولى سعد الدولة ثم القائد فتحا ليصل إلى
«صالح بن مرداس» (٤٧) فبينما يبدو صالح بن مرداس في صورة حاكم
جائر متسلط يسأل أبو العلاء أصحاب السلطة عن طريقة مواجهته .

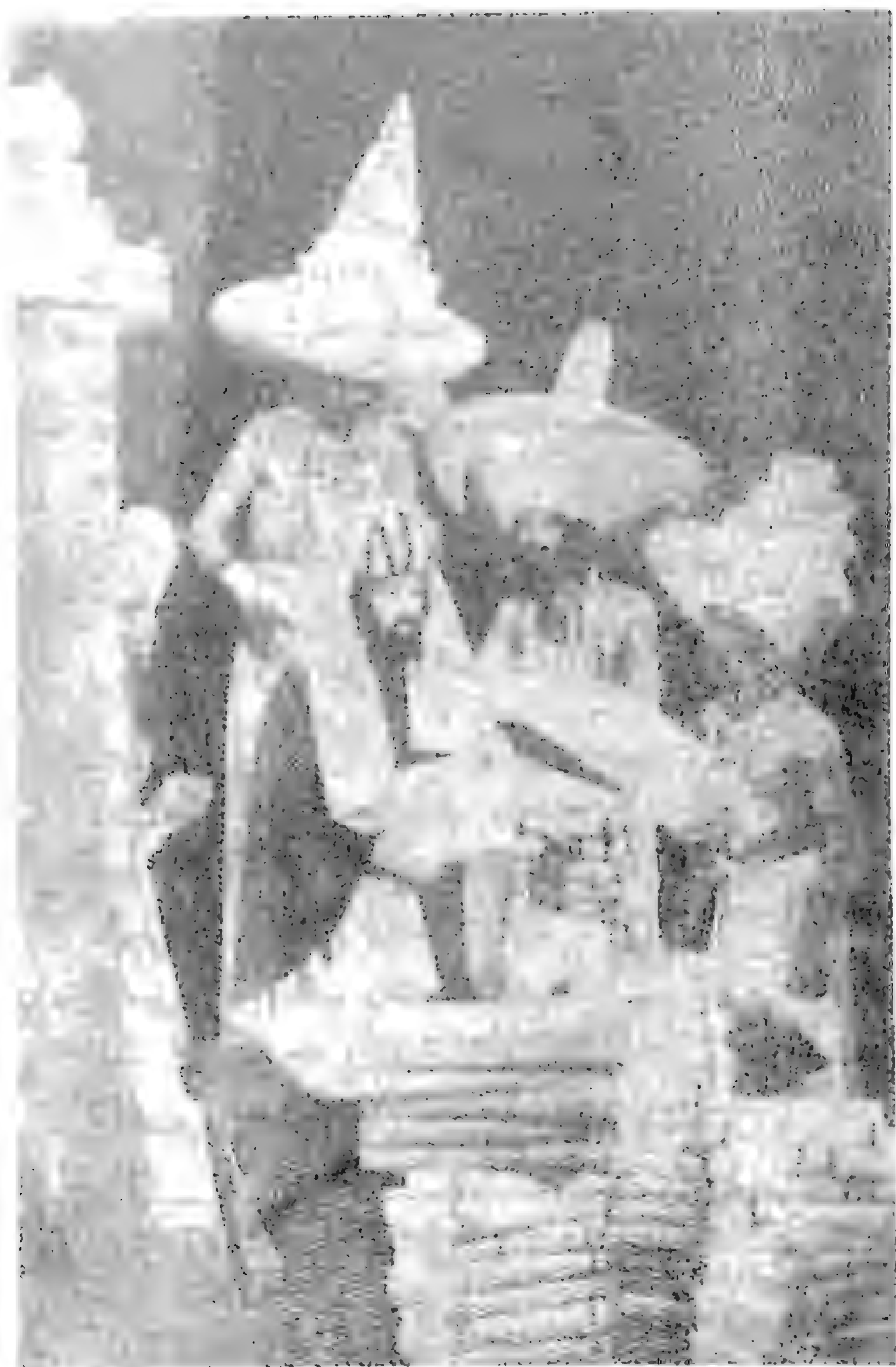
أبو العلاء : ستصنعون ماذا ؟ وماذا أعددتكم لرد العدوان ؟ (٤٨)

يتصور صالح بن مرداس في ذهن بقية الشخصيات باستثناء

(٤٦) الغفران ص ٣٣

(٤٧) الغفران ص ٣٤ - ٣٣

(٤٨) الغفران ص ٣٤



«الباز» في صورة خارقة للعادة لا يمكن بحال التفكير في مواجهته بغير طلب الشفاعة والغفران، فتبدو صورته ذات بعدين بعد إنساني مادي يتماشى مع صورته في «خبر ياقوت» وبعد آخر أضفاه عز الدين المدني على هذه الشخصية بناء على النظرة الأخرى للحدث .

فلا يظهر صالح بن مرداس إلا مرة واحدة طيلة المسرحية وذلك في الموقف - ٦ - مُحاطا بأتباعه وبإخوته الثلاثة زيادة على ساعد ومسعد وقد علا صوت النفير فيبدو في صورة القائد العسكري الغازي .

عبد الجبار بن مرداس : يا أهل المدينة الفاجرة لقد جاءكم صالح بن مرداس وجنوده سلموا إليهم نفوسكم إليه ومتاعكم وذجاجكم وكباشكم^(٤٩).

في حين يكون في رد فعل «مخلوقات الحكاية» إزاء دخوله المدينة من التهويل ما يذكر بنهاية العالم .

القلم : يوم الحساب والعذاب والعقاب

أبجد : يوم اللقاء والبقاء والبكاء

الشجرة : يوم الميعاد والتناد والمرصاد

القنديل : يوم المآب والمتاب والثواب

المرآة : يوم الرجاء والقضاء والجزاء

الطاووس : يوم الدمدمة والمنقشة ، يوم الزلزلة والمحاسبة^(٥٠) .

(٤٩) الغفران ص ٣٤

(٥٠) الغفران ص ٣٧ - ٣٨

ومن هذه اللحظة تتداخل الصورتان لتغلب الصورة الثانية التي أضمتها «مخلوقات الحكاية» عليه فلا يظهر من جديد ولو مرة واحدة ويصبح محور الاهتمام وموضوع الحديث ولا يكون الكلام عنه إلا باستعمال ضمير الغائب الأمر الذي يؤكد سمته الأسطورية زيادة على ملاحظه الغريبة إذ له من الأعوان من يلعب دور المستشار الأدبي كابن القارح .

ابن القارح : أجب صاحبي ساعدا ومسعدا
أبو العلاء : وهل أنت وسيط بيننا فاخرج من الصف يرحمك
الله . . .

ابن القارح : ليكون في علمك يا أبا العلاء بأن أسد الدولة الأمير صالح بن مرداس عينني أنا مستشاراً أدبياً في بلاطه حتى أدله على أمثالك من الملاعين . . فتشاه . . . (٥١) .

ومنهم من يقوم بمحاسبة الناس على أفعالهم ويقرر عدد السيئات وكمية الحسنات .

مسعد : تكلم لم الصمت ؟ قل : هل أنت من أصحاب اليمين أو من أصحاب الشمال ؟

ساعد : نترقب الجواب

أبو العلاء : اليمين الشمال الوسط هذه الكلمات لا مدلول لها . . .

(٥١) الغفران ص ٤٢

مسعد : ألف سيئة (٥٢)

وشيئا فشيئا يُفقدُه بعدَه المادى ليصبح لُغزا لا سبيل إلى حله .

أبو العلاء : صفوه لى أدق الوصف

مسعد : من رآه ؟ من تخيله ؟ فهو ظاهر مكتوم

ساعد : من شاهده ؟ من تصوره ؟ فهو حاضر محجوب

مسعد : حين نسأل آخر حجابِه بمن اتصلت — يجيب : اتصلت
بآخر حجابِه وهو كالسلسلة لا تقطع (٥٣) .

ثم يزيد الغموض غموضا عندما يعلم أعوانه أنه أعمى فأى أعمى
هذا الذى «يقود الجيوش» وأى أعمى هذا الذى يسيطر على البحار
والأجواء ؟ مما يعطى لعماه معانى ودلالات متعددة تُضفى عليه هى
الأخرى قسطا من الغموض فتُصبح صورته أشبه ماتكون بصورة كائن
عجيب فهو الأمير القائد الإله الذى يبدو حاضرا دائم الحضور من
خلال غيابه .

تصنيف الشخصيات من خلال مواقفها من الخطر المحقق بالمرة
وانطلاقا من الموقف من الخطر الذى يحقق بمدينة المعرة وانطلاقا
من صورة صالح بن مرداس يتجلى تصنيف عز الدين للشخصيات
الواردة فى المسرحية إلى طرفين يمثلان نظرتين متقابلتين :

(٥٢) الففران ص ٥١

(٥٣) الففران ص ٥١

جدول رقم (٢)

رد الفعل	صورة صالح ابن مرداس	محاصرة المعرة من طرف صالح بن مرداس	المواضيع الشخصيات
طلب الشفاعة طلب الغفران	قوة قاهرة لا تواجهه	نهاية العالم	أصحاب السلطة
التسبيح والاستغفار	قوة جبار الـ	يوم القيامة	ممثلو المخلوقات
تسخير نفسه لخدمته	قوة جبارة لا تواجهه	نهاية العالم	ابن القارح
التساؤل عن طريق صد العلوان	حاكم جائر ظالم	عدوان على المدينة كأى عدوان	أبو العلاء
السخرية	صيد سيصطاده ^(٥٤)	حدث وارد	الباز

(٥٤) الغفران ص ٥٤

— من ناحية أبو العلاء ومعه الباز

— ومن ناحية ثانية الشخصيات التي كانت ناتجة عن «خلق العالم» التي بدأت بها المسرحية باستثناء ابن القارح الذي وقع تقديمه في الموقف الثالث عن طريق ضمير المتكلم .

ابن القارح : أنا على بن منصور المشهور بابن القارح أنا الأديب الأريب الحلبي أنا (٥٥)

لكنه في الموقف الرابع يندمج في مخلوقات «حكاية خلق العالم» ويلجأ في إيجاد مكانه بينهما .

ابن القارح : وأنا وأنا

القلم : ومن رأى دفاتره وأقلامه ؟

المرأة : صار كسيدنا صاحب العدد

صاحب العدد : حاضر ، أنا قادم إليكم من ديوان الاقتصاد والحسبة هذه دفاتر فيها حسناتكم وسيئاتكم

القلم : ومن رأى رسائله ، وكتبه وثقافته ؟

المرأة : صار بدون شك

ابن القارح : بل صار أنا ، أديبا أريبا صاحب رسالة في الأداب (٥٦)

كما أن ابن القارح على نقيض المعرى تجمع به «مخلوقات الحكاية» ردود فعل ومواقف كثيرة لا يتبعها المعرى في أى حال .

(٥٥) الفران ص ٥٤

(٥٦) الفران ص ٣٠

.... غفرانك اللهم غفرانك ...

القلم
أبجد
الطاووس
القنديل
الشجرة
المرآة
ابن القارح
ثم

— جميعهم (بما في ذلك ابن القارح) باستثناء أبي العلاء : غفرانك اللهم غفرانك^(٥٧) مما يمكن معه إلحاق ابن القارح ببقية مخلوقات «حكاية خلق العالم» وبذلك يتم التطابق بين التقسيمين : بين النظرة إلى الحدث وبين الانتهاء أو عدم الانتهاء إلى حكاية خلق العالم وتتجلى بذلك الوظيفة التي أوكلها عز الدين المذني لـ «حكاية خلق العالم» بصفة أوضح فتبدو هذه في شكل ذهنية ونظرة للعالم تفسره وتبرر مظاهره وأهم ما يمتاز به هذه الذهنية هي إعادة كل الأشياء إلى المطلق إذ تنزّل على الحدث صبغته الزمنية وسمته التاريخية .

الطاووس : والسنة كالشهر والشهر كالأسبوع والأسبوع كالיום واليوم كالساعة والساعة كالدهر^(٥٨) .

كما تقطع الأحداث عن أسبابها المادية وتعيدها إلى قوة جبّارة قاهرة

(٥٧) الغفران ص ٢٨ — ٣٠

(٥٨) الغفران ص ٢٤ ص ٤٥ ص ٥٤ ص ٥٨



لا يمكن تصور شكلها ولا رسم ملامحها ويصبح الظلم والقهر بالتالي قَدْرًا لا يُرَدُّ ويصبح المتسلطون والظالمون في صورة آلهة لا يمكن الوقوف أمامهم ولا مواجهتهم إلا باعتراف بالذنب حتى وإن لم يتأكد الذنب أو بطلب الشفاعة والغفران ، وبذلك يُبرَّر الأمر الواقع فيُقبل على عواهنه .

جدول رقم (٣)

الطرفان / الذهنيان	الأحداث الواردة في الخبر : اغتصاب صالح بن مرداس للمعرة	رد الفعل
ذهنية «الحكاية» اللاتاريخية (شخصيات الحكاية)	موضوعة في الزمن المطلق	تبرير عام المواجهة والبحث عن الشفاعة
الذهنية التاريخية (أبو العلاء)	مربوطة بالزمن النسبي	ضرورة المواجهة والبحث عن أشكالها

هذه الذهنية ذهنية سائدة على شخصيات المسرحية إذ يثدو أبو العلاء ومعه الباز كمن يمثل حالة شاذة وحتى يجسّم عز الدين المدني هذه النظرة إلى العالم يعمد إلى عوالم مقطع الرحلة في رسالة الغفران فيستخدمها لتصوير الأحداث الوارد ذكرها في خبر ياقوت في صورتها المطلقة فتداخل الأطر المكانية والأطر الزمانية لتزلق شيئاً فشيئاً إلى

الأمكنة المطلقة والأزمنة المطلقة وتصبح «معرة النعمان» المدينة المغتصبة
ممثلة العالم السفلى ويصبح معسكر صالح بن مرداس / القائد
العسكري الغازى - الواقع خارج المدينة - حضيرة صالح بن
مرداس / القائد الأمير الإله هذه التى تجد فى «جنة الغفران» تمثيلاً لها
وتُصبح المرحلة الفاصلة بينهما مرحلة الرحلة إلى الجنة عبر موقف الحشر
بينما يتقمص أبو العلاء المعرى الدور الذى خُصَّ به ابن القارح فى
رسالة الغفران فيلعبه مواصلة لمهمة الشفيع التى طلبها منه أعيان المدينة
فى خبر «ياقوت» ويسعى لطلب الغفران لسكان المدينة هذا الغفران
الذى لا يتم إلا بمقابلة صالح بن مرداس فى صورته الجديدة .

لكن أبا العلاء وقد أخذ معه إلى «حضيرة صالح بن مرداس» بقية
شخصيات المسرحية يجد نفسه وحده أمام عراقيل أبواب الحضيرة /
الجنة ، فلم تقو بقية الشخصيات على المسير :

أبو العلاء : أين صاحب المفتاح ؟

صاحب الكلام : ضاع بمفتاحه فى زوبعة الكون .

أبو العلاء : والمرأة ؟

صاحب الكلام : احترقت

أبو العلاء : والشجرة ؟

صاحب الكلام : هلكت

أبو العلاء : والقنديل ؟

صاحب الكلام : انطفأ

أبو العلاء : والقلم

صاحب الكلام : ضاع هو وأبجد منذ زمان فى خبر كان

أبو العلاء : والطاووس ؟

الباز : هرب منه الدهر وسحقه الأزل ورحاه السرمد ، فدخل التاريخ بدون ريشه المزخرف

أبو العلاء : وصاحب العدد ؟

صاحب الكلام : أكلته أعدائه طالما كذب عليها ، فكذبت عليه وألتهمت

أبو العلاء : إلى أين أقصد ؟ فحتى صاحب الكلام قد أعدمه كلامه ؟ .. (٥٩) .

لكن عز الدين المدين جعل من عدد الأبواب المؤدية إلى حضيرة صالح بن مرداس أربعة على عدد أصحاب السلطة الأربعة بل وجعل كل واحد منهم قائما على باب من الأبواب .

أبو العلاء : لا أدري كيف تأخرتم عني في تلك الطريق ، ولا كيف سبقتهموني إلى هذه الأبواب ؟ وإلى لأجدكم تحتلون بجاهكم ، وعنقكم وكلامكم ومذهبكم كل مكان ، لقد كنتم الأعيان في معرة النعمان ، واليوم صرتم جميعا عسكاً على أبواب هذه المدينة فلکم الأمر والنهی وعلى سواکم الانقیاد والامثال .. (٦٠)

ويكون امتحان أبي العلاء فرصة لعز الدين لوصف مختلف الموانع التي تقف أمام الإنسان لتجعله خاضعاً لما هو موجود كل ذلك بمباركة

(٥٩) الغفران ص ٦٠

(٦٠) الغفران ص ٧٠

الذهنية «السلطوية» التي تصبح شكلا من أشكال السجون التي يحويها الإنسان في داخله : فالباب الأول وقف وراءه صاحب المفتاح وأعلن فيه عن الضحك^(٦١) والباب الثاني وقف وراءه صاحب الكلام ومنع فيه النقاش^(٦٢) والباب الثالث وقف وراءه صاحب العدد ومنع فيه الخيال^(٦٣) بينما وقف صاحب المذهب وراء الباب الرابع الذي منع فيه الفكر^(٦٤) .

فتكون هذه «الذهنية» من خلال هذه الممنوعات تجريدا للإنسان من أهم أبعاده وتبدو السلطات أدوات لتركيع الإنسان - بعد إفقاده ميزاته - أمام الموجود كيف كان هذا الموجود ومنعه حتى من الحيرة والشك فضلا عن الرفض والتجاوز وظهور هذه السلطات الأربع مظهر العسس ليس من باب الصدفة بالنسبة للمدنى إذ يتجلى من خلال ذلك دورها الزجرى فهي حارسة «للأمر الواقع» ومبررة للعلاقات الموجودة .

صاحب المذهب : نحن عسس قيم هذه المدينة نصونها على طوال الزمان السرمدي نحميها من الشاكين والماديين والزنادقة^(٦٤) .

ولقد شحن عز الدين المدنى شخصيات أصحاب السلطات الأربعة بمعان جعلت منهم رموزا لسلطات الدولة ولمختلف أجهزتها

(٦١) الغفران ص ٦١

(٦٢) الغفران ص ٦٤

(٦٣) الغفران ص ٦٧

(٦٤) الغفران ص ٧٠

فمواصفات صاحب المذهب تذكر بالجهاز الأيديولوجى للدولة الموكل إليه مهمة تبرير تصرفات الحكام والتنظير لها وتقديمها فى صورة مَنْ فاز بالعصمة من كل زلل .

صاحب المذهب : اعلم أن المذهب معصوم لأنه يمتلك الحقيقة^(٦٥) .

أما شخصية صاحب الكلام فتذكر ملامحه بأجهزة الدعاية للدولة التى تملك من فنيات الخطابة الشيء الكثير .

صاحب الكلام : بلا مناقشات يجب عليكم أن تستمعوا إلى فى جميع أوقات الاستماع خلال الليل وفى أثناء النهار ، ولا سيما فى الفجر والصبح والظهر والعصر ، والمغرب والعشاء . . .^(٦٦) .

وصاحب المفتاح : يمثل الجهاز الإدارى والسياسى الذى يباشر السلطة ويظهر فى مظهر صاحب «الحل والعقد» .

صاحب المفتاح : والمفتاح واحد وهو مفتاحى والحل واحد وهو حلّ^(٦٧) .

وأما ملامح صاحب العدد فهى تشير إلى «التقنوقراطيين» الذين لا يعطون للأبعاد الإنسانية قيمة ويرون العالم من خلال الأرقام ، أرقام المداخل والمخارج والنسب المئوية .

(٦٥) الففران ص ٧١

(٦٦) الففران ص ٧٤

(٦٧) الففران ص ٦٧

صاحب العدد : . . . فالدنيا عدد وكيل وميزان وليست مفعولا
مطلقا ولا لقيفا مقرونا . . (٦٨)

ولقد حرص عز الدين المدني على أن يظهروا متآلفين متفقين كأنهم
يمثلون كلاً لا يتجزأ فلا يكاد يظهر الواحد منهم حتى يتبعه الآخرون
ليستعملوا نفس الخطاب ويقفوا نفس الموقف ويتجاوزوا إلى نفس
الطرف .

صاحب المفتاح : نحن الأشراف

صاحب العدد : نحن الأعيان

صاحب المذهب : نحن النخبة

صاحب الكلام : نحن أهل الحل والعقد (٦٩)

وبهذا الشكل فجر عز الدين المدني شخصية «الأعيان» الواردة في
خبر «ياقوت» ونزلها منزلتها الاجتماعية وأعطاهها وظيفة الدفاع عن الأمر
الواقع في تقابل مع شخصية أبي العلاء التي بدت في استعمال عز الدين
المدني ذات صورتين : صورة سائدة يمكن تلخيصها في تسميته
بـ «رهين المحبسين» وصورة المفكر الواعي الحامل لهموم عصره وهموم
مواطنيه ، فأما الصورة الأولى فتبلى صورة نابعة عن «ذهنية الحكاية»
هذه التي تريد أن تعتبر مواقف المعري التاريخية نابعة من تشاؤم مرده
«عماء» و«انزواؤه» الشيء الذي يُنقص من قيمة المواقف التي يقفها

(٦٨) الغفران ص ٦٨

(٦٩) الغفران ص ٣٦

ويظهرها مظهر الشذوذ وبالتالي يفقدها فعاليتها وقد تدخل عز الدين المدني في هذا المستوى فجعل منه مبصرا وبصيرا وأبعده عن الاختلاء .

أبو العلاء : أنا أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان بن فلان فلان بن آدم إن شئت المعري التنوخي ، لم أكن رهين المحبسين ولا أعمى ولا مقعدا ولا مهزوم الفعل ولا مخدول القول إنما جمدني أناس في صورة الأعمى المقعد الذي لا يقدر على شيء^(٧٠) .

وأظهر المدني أبا العلاء مظهر المثقف العارف والمفكر المبدع ذي الوعي التاريخي سواء من خلال مواقفه وأفعاله أو من خلال صورة نقيضه التي جسمها المدني في ابن القارح فلقد صورته في صورة المثقف الوصولي الانتهازي الذي يضع معارفه في خدمة السلطة أي سلطة كانت ما دامت الأقوى .

ساعد (لأبي العلاء) : وما هذه الكتب ؟

ابن القارح : أنا أعرفها جميعا ، لقد ألفها لحساب أعداء صالح ابن مرداس الورع التقى المناضل في سبيل الحق ، المكافح في سبيل العدل المجاهد في سبيل الله .
... ساعد : ألف سيئة^(٧١)

(٧٠) الغفران ص ٢٩

(٧١) الغفران ص ٣٥ - ٣٦

في حين صوّر المدني أبا العلاء معاديا لأية سلطة غير قابلة لأي صلة بها .

أبو العلاء : وأنتم الذين ضربتم على الحصار في بيتي واجتمعتم على كالتفيليين على مائدة أدب وعلمى ونصبتهم أشخاصكم الكريمة الموقرة حُكاما على ، من أنتم ؟ ومن عيّنكم لمحاسبتى ومحاكمتى ؟ وتريدون منى ماذا ؟

صاحب المفتاح : نحن الأشراف

صاحب المذهب : نحن النخبة

صاحب الكلام : نحن أهل الحل والعقد

... أبو العلاء : لاصلة لى بكم ، ولا أعرفكم فكتبى تناهضكم وتشهر بكم (٧٢)

وقد بدا ابن القارح بعيدا عن الإبداع متجحلا كلام غيره معاديا لكل خلق موقعا بأصحابه .

ابن القارح : أجم فمه ، اقطع لسانه ، يا أعيان المدينة أحرقوا كتبه ، فوالله لئن بين ، لسوف تظل سبة نى وجوهكم ألقوا بها فى النار (٧٣)

فى حين كان أبو العلاء مبدعا مؤمنا بوظيفته عارفا بأدوات إبداعه ...

(٧٢) الغفران ص

(٧٣) الغفران ص ٤٦

أبو العلاء : صناعتي الكتابة والأدب إنما الفرق بيني وبين نجار أو حدّاد ؟ ، ، ، فكلانا منتج على أن قلمي هو سيفي ودرعي ، وكلمتي هي شهادتي وفعلي ، وكُتِبَ هي صراعي مع معضلات الزمن . (٧٤) .
وبدا أبو العلاء متمسكا بفكره وإنتاجه متحملا كل تبعاته . . .

أبو العلاء : لا أخفي كُتِبَ ، ولا أتبرا منها ، فلا أحملها على الخطايا ولا هي تجرّني إلى الذنوب وهي ساطعة كشمس الظهيرة في السماء (٧٥) .

وزيادة على صورته المناقضة لصورة ابن القارح فقد كان أبو العلاء المفكر الباحث والمفكر الحائر الذي يبحث عن فهم مختلف مظاهر الكون ومعضلاته عبر ممارسة وعيه بعيدا عن أي اكتفاء .

أبو العلاء : هل من بديل ؟ نضطرب فلا نتحرّك ، لكننا في فخ لكننا في قفص ، إلا أننا في سجن وكسروا السجون مهما كانت السجون ، أنا لست أعمى أنا لست مقعدا ، أنا أحيّا هل من بديل ؟ (٧٦) .

وإذا كان أبو العلاء رافضا «لذهنية الحكاية» التي تعيد كل شيء إلى المطلق وتبعد الإنسان عن الوعي التاريخي فإنه لم يمنعه ذلك من أن

(٧٤) النفران ص ٣٥

(٧٥) النفران ص ٤١

(٧٦) النفران ص ٥٧

يعيش التجربة فينطلق في رحلة مع المطلق وإن فسرهما في المسرحية بحرصه على سلامة سكان المعرة .

أبو العلاء : لو لم أكن مسؤولاً عن نجاة «معرة النعمان» لما انصرفت من بيتي فإني مسؤول عنهم ، (٧٦)

إن رحلته تبدو بحثاً عن الحقيقة عبر المعاناة والتجربة حتى وإن كانت نتائج هذه المعاناة غير متأكدة بل ومشكوك فيها أصلاً .

وبهذا يكون عز الدين المدني قد وظّف ترجمة حياة أبي العلاء من خلال أزماته الذاتية وعلاقاته بالسلطة وصِلته بالناس للتعبير عن مختلف الصور التي يبدو عليها المثقف العربي في ظل ذهنية لا تاريخية سائدة ، ولم تقف معالجة عز الدين المدني لشخصية أبي العلاء وبقية الشخصيات عند هذا الحد بل استعمل فنيات تعبير ساعدت على بيان موقفه من القضية المطروحة عبر هذه المواد التراثية فاستعمل من ناحية التصوير الكاريكاتورى فأظهر الطرف المتبنى «الذهنية حكاية خلق العالم» في مظهر مزرٍ وكان ذلك من خلال اعتداد هذه الشخصيات بنفسها اعتداداً مبالغاً فيه واعتزازها بما لا يُشير الاعتزاز .

ابن القارح : أنا الكاتب الأكتب ، أنا الشاعر الأشعر صاحب المصنفات البديعة ، والرسائل الرفيعة والدواوين اللّميعة ، وحيد عصرى وفريد مصرى ، أنا ، ، ، (٧٧) .

(٧٦) القفران ص ٦٦

(٧٧) القفران ص ٢٠

كما أظهر ذلك ماخلال مايستعمل في حديثهم من القوالب الجاهزة التي تصل إلى حدّ اللغو .

صاحب الكلام : نعم ورب الكعبة حين أقول القول أقوله قولاً لايقوله قائل غيرى ، وهذه من نعمة ربى ، لكن ، فاتحوا اذانكن يرحمكن الله ، إذا صادف أن قال قائل قولاً قلت قولاً أكثر منه حتى لايقول قولاً فالقول لى ، والكلام ملكى واللغة ميدانى (٧٨) .

فى حين كانت تدخلات أبى العلاء تمتاز بالرصانة والوضوح شأن الشخصيات الإيجابية فى تقابلها مع الشخصيات السلبية كما غير عز الدين المدنى نهاية الحدث الأساسى الذى كان محور العمل المسرحى فبينما كانت نهاية «خبر ياقوت» وخاتمة مقطع الرحلة فى «رسالة الغفران» سكونية إذ تعود المياه إلى مجاريها فيستجيب صالح بن مرداس لشفاعة أبى العلاء تقديراً له ويتوصل ابن القارح إلى غايته بفضل شفاعة أهل البيت فينعم بجنة الغفران تكون نهاية المسرحية مخالفة تماماً إذ لا يجد أبو العلاء شيئاً وراء هذه الأبواب .

أبو العلاء : كنت أترقب أن أدخل إلى حضيرة صالح بن مرداس وإذا بالفضاء خاو ، ، ، صالح بن مرداس خرافة وهذه الأبواب خرافة وهذه الأبواب ضروب الخداع فلا وجود للغفران (٧٩) .

(٧٨) الغفران ص ٢٩

(٧٩) الغفران ص ٧٥

فتكسر شخصيات «حكاية خلق العالم» واحدة واحدة وتفقد دورها وتتعم صورتها فهؤلاء الأعيان كل واحد منهم يفضح الآخر فيبين قصوره وعجزه وخداعه^(٨٠) وتظهر هذه السلطات زائفة لا تمثل سلطة فعلية حقيقية بل كائنات هجينة ،

أبو العلاء : إياك يا صاحب المفتاح أن تسرب إلى الحضائر الممنوعة ، فتنسب إليهم بينما أنت هجين ، فسوف يتفطنون إليك عاجلا أم آجلا^(٨١) .

وإذا بهؤلاء مخدوعون وصاحب المفتاح ليس قادرا على استعمال مفاتيحه لإيجاد الحلول .

صاحب المفتاح : لقد صنعت مفاتيحي قبل أن تصنع الأقفال ، ، ، ويخفى من المفاتيح التي لا تفتح شيئا^(٨٢) .

صاحب المذهب : ظننت أن الانسان قفل يجب فتحه بمفتاح جاهز قبل أن يخلق^(٨٣) وصاحب الكلام عاجز عن السيطرة على كلامه وعلى إعطائه معنى .

صاحب الكلام : ، ، ، الكلمات تقرضني كالعقارب تلدغني ،

(٨٠) الموقف الثالث عشر من «الفقران» ص ٧٣ وما بعدها

(٨١) الفقران ص ٦٢

(٨٢) الفقران ص ٦٣

(٨٣) الفقران ص ٧٣

تتمنى ، ، ، ومن أشبه أباه فما ظلم ، ومن صارع الحق صرعه ،
النجدة (٨٤)

وصاحب المذهب ليس بقادر على إقناع الناس

صاحب المذهب : أيها الناس انخرطوا في مذاهب فلان أكفل
العصمة ، ، ، مابالكم ، ، ، تكلموا قولوا ، ، ، نعم ، ، ، نعم ، ، ،
نعم ، ، ، ويلى من صمتكم (٨٥) وكذلك الأمر بالنسبة إلى ابن القارح
الذى يكتشف وضعه ليدعو إلى أن يعود إلى ذاته فينغرس في مسقط
رأسه .

ابن القارح : أريد أن أعود إلى حلب فأعيش قضايى ومشاكلى
ومعضلات ، ، ، لستُ في حاجة إلى الغفران ، ولا إلى الصفح ولا إلى
العفو

فيجعل المدنى من نهاية «الحكاية» افتضاحاً للخدعة ويصور أبا
العلاء في صورة الدّاعية إلى تغيير الموجود عبّر ببناء «إنسان جديد»
و«إنسان قدير» لكنه جعل كلمة النهاية على لسان الباز هذا الذى بدا
طوال المسرحية في صفّ أبى العلاء ملعوناً مطارداً وفاضحاً نافياً لكل
ما تُقرّه شخصيات «الحكاية» فيتوجّه إلى أبى العلاء ليذكره بحجّمه
الحقيقى ولينادى معه : «أنت ، أنت ، جوهر فرد قيمة السموات

(٨٤) الغفران ص ٦٦

(٨٥) الغفران ص ٧٢

(٨٦) الغفران ص ٧٣

والأرض أنقذ نفسك من نفسك لأن المهدي المنتظر لن يخرج لأن
الغفران خرافة (٨٧) .

فيكون تدخله بمثابة الحكمة المذكورة بحقائق الإنسان والمعلنة عن
المخرج الفعلي له والمتمثل في إنهاء «ذهنية الحكاية» وتنزيل القضايا في
مستوى الإنسان المتعدد الجوانب الذي لا يمكن حصره في معادلة رياضية
بل يجب الإيمان به كما هو بنقاط ضعفه ونقاط قوته ، وفي هذه
«النهاية / البداية» تكريس الكاتب من الفكر اللاتاريخي ومن
الإنسان .

فتبدو فنية (التركيب / البناء) ليست شكلا من التعامل العفوي مع
المادة التراثية المتقاة وإنما هي معالجة لها واستخدام للتعبير عن مشاغل
الكاتب ومواقفه ،

وقد تحدّد - انطلاقا من مثال مسرحية الغفران - المنهج الذي
يحتكم فنية التركيب / البناء في حركتين أساسيتين ،

- الحركة الأولى : ويمكن أن يصطلح عليها بحركة
«المعالجة / العرض» إذ يتمّ فيها معالجة المادة التراثية بشكل يجعل
الكاتب يبسط من خلالها المسألة أو القضية أو يعرض عن طريقها الحالة
التي يريد تناوّلها . والوسائل إلى ذلك مختلفة ومتنوعة : فقد يكون ذلك

عبر إيجاد محور للنزاع (مثلا) لتحديد أطرافه ضمن مايجد من شخصيات في المادة التراثية المعتمدة ويقوم بتصعيد الأحداث الواردة فيها متصرفا في عناصر تلك التراثية التصرف الذي تقتضيه حاجة التحليل والعرض وقد اعتمد ذلك في «الزنج» و«الففران» ،

ويمكن أن تتجلى عملية «المعالجة / العرض» في تفجير الشخصية المحورية إلى أكثر من واحدة فيقوم الكاتب بتشريحها ويبرز مختلف جوانبها مثل ما كان الأمر بالنسبة لمعالجة شخصية «الحلاج» الذي تصوّر في شكل شخصيات ثلاث اختلفت أبعادها المادية وأبعادها النفسية والخلقية كما اختلفت ملامح مشاغلها واهتماماتها

— فحلاج الأسرار : «زعيم متصوفين» و «متمرد على أهل السنة»
— وحلاج الحرية : زعيم في الفكر الحر لا يتقيد بمذهب رغم معرفته العميقة بمختلف المذاهب .

— وحلاج الشعب : زعيم نقابي يعيش حياة كل الناس (٨٨)

لكن الذي يجمع بين هذه الشخصيات هو أنها تمثل وجوها متنوعة للبحث عن الأحسن والأفضل وإزالة المظالم وبناء العدل عبر تقويض المؤسسات التي تحمي الوضع الراهن .

— أما الحركة الذاتية : فيمكن أن يطلق عليها اسم

«التدخل / الموقف» وبفضل هذه الحركة يتبين موقف أو مواقف الكتاب من المسألة وتحدد رؤيته وتبين الغاية من عمله المسرحي ذلك والوسائل إلى ذلك متنوعة تنوع الحركة الأولى .

قد استعمل التصوير الكاريكاتوري لرسم معالم شخصيات «ذهنية الحكاية» وقام بتغيير نهاية الحدث في مسرحية الغفران مثلاً ، واعتبر فشل ثورة «صاحب الحمار» فشلاً مولداً لثورات أخرى آتية فعبّر عن ذلك بإعطاء الكلمة لأبي يزيد وهو في مراحل ثلاث من سنّه .

أبو يزيد (كهل) : لم يبق إلا الأمل

أبو يزيد (شباب) : ياخيبة الثورات

أبو يزيد (طفل) : الثورة بين ضلوعى ستولد من جديد .

زيادة على اقتراح لافتة عند نهاية المسرحية مكتوب عليها :

«يتبع . . . سنة ؟» (٨٩)

وهاتان الحركتان الأساسيتان

(المعالجة / العرض) و (التدخل / الموقف) ليستا بالضرورة متواليتين بل هما متداخلتان في أغلب الأحيان على طول المسرحية .

(٨٩) ثورة صاحب الحمار ص ١٠٢ - ١٠٣

يبدو جلّيا من خلال هذا العرض التطبيقي لفنية «التركيب / البناء» أنها تُمكن مَنْ يعتمدها من مجال للتحرك داخل المادة التراثية كبير فبفضلها تبدو هذه المادة التراثية طبيعة مرنة وأدوات التدخل فيها والمعالجة لا حدّ لتعدّدها ، الشيء الذى يُمْكِنُ الكاتب من طاقة تعبيرية كامنة يُمْكِنُه توظيفها لتناول ما يراه من القضايا والمسائل ولطرح وجهات نظر ورؤى للعالم ليست بالضرورة وجهة نظر المادة التراثية المعتمدة كما يُمْكِنُه من رصد من المصادقية متأثية من طبيعة هذه المادة التراثية ومن الرصيد الذى تُكوّن لما عبر العلاقات التى أُنبِت لها فى أذهان المُطلّعين عليها والعارفين بها الشيء الذى يُولّد حوارا بين صورتها السابقة والصورة الوليدة فى ذهن المتلقين وتراوح أدوات التدخل والمعالجة بين استلهاهم المواقف أو المشاهد أو الشخصيات وبين تضمين عناصر من المادة التراثية قد تكون أطراً أو أحداثا وقد تكون مادة نصّيبه لكن هذا لا ينفى عن المستخدم لفنية «التركيب / البناء» صفة الإبداع إذ إن الأهم إنما هو طريقة وصل هذه العناصر بشكل يجعل منها كلا متناسقا فى المستوى التعبيرى والجمالى فى قطيعة فعلية مع الآثار المستخدمة .

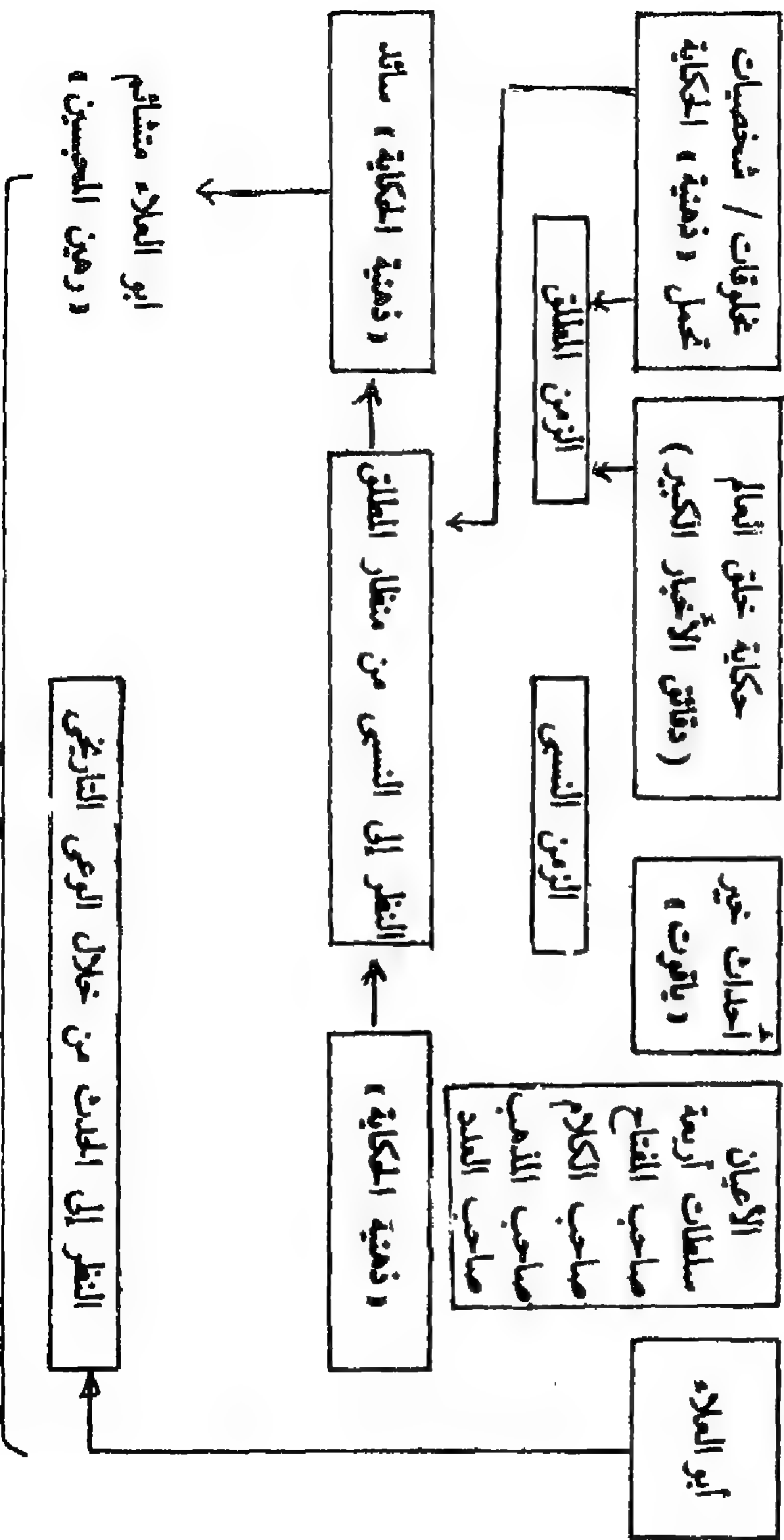
ويُصبح التعامل مع هذا الأثر الجديد هو نفس التعامل الذى يحظى به أى أثر مُبدع آخر يُقرأ ويُقيّم وتختلف أهميته باختلاف وجهات النظر واختلاف المنطلقات الفكرية والجمالية للقارىء .

ومن هذا المنطلق فقط يمكن أن تكون لمقال «أبي زيان السعدى»

جول

تربية لعمليّة / التركيب / البناء ، للمتمنّة في مسرحيّة ، الغفران ،

١ - المائدة / المرحوم



صالح بن مرداس = الأمير القائد الإله
غزو و دعوة النعمان = نهاية العالم

2 — التدخل / الموقف

الشخصيات :

إدماج خبر بأقوت (الزمن نسبي)
بقطع الرحلة في رسالة النفران (زمن مطلق)
أبو العلاء عوضاً عن ابن الفارح

شخصيات و الحكاية ، ذهنية لا تاريخية

أبو العلاء = الوعي التاريخي
(نقى و رهين المحبين)

مظهر مزر (تصوير كاريكاتوري)

أبو العلاء بصير (مظهر لائق)

نهاية / بداية

النهاية

لا وجود لصالح بن مرداس الأمير القائد الإله
نهاية ذهنية الحكاية النفران = خرافة
الإنسان ... الإنسان

(مسرحة الغفران من هو مؤلفها الحقيقي ؟) دلالة تتجاوز دلالته النصية تلك فتطرح قضية التراث وطرق التعامل معه وما يعكس ذلك من رؤى ومنطلقات ، لقد أعلن في هذا المقال أن «المسرحية مسروقة» فالمسرحية لم تكن صورة جديدة لـ «رسالة الغفران» أو نظرة ثورية للتراث العربي وإنما هي سرقة موصوفة . . فصاحبها . . مَدُّ يَدِهِ بدون حذر ليأخذ الكثير من كتب ظنَّها مجهولة ثم يسبغ عليها لونا مسرحيا هشاً يبت بين ثناياه جُملاً وفقراً ورسوماً كانت النشاز الذي أثار الجلبة والاستنكار . .) (٩٠)

ودعم ما ذهب إليه برسم جدول أثبت فيه المادة النصية الواردة في «دقائق أخبار الكبير» وقارنها بما ورد في مسرحية الغفران . . معتبرا ذلك دليلاً مادياً على السرقة الأدبية وفي حقيقة الأمر «لامبرر للحديث عن السرقة» تماماً كما ذهب إلى ذلك الناصر بن الشيخ (٩١) وأحمد الخاذق العرف (٩٢) في مقالاتهما .
فجوانب الإبداع في هذا العمل المسرحي بينة جليّة إذا ما تمّ الانتباه إلى طبيعة تعامل الكاتب مع هذه المادة التراثية وخاصة فنية التركيب / البناء التي بيّنت معالمها من خلال العمل التطبيقي الذي قمت به على هذه المسرحية .

(٩٠) الصباح ٥ / ٥ / ١٩٧٧ ص ١١ ، ٢٣

(٩١) مظاهر التجديد في كتابات المدني الصباح ٢٤ ، ٢٧ ، ٢٨ مارس ١٩٧٧

(٩٢) المدني ليس ساذجا ليسطر على كتاب أصفر الصباح ٩ يونيو ١٩٧٧ عندما يركب الناقد حصان طروادة الصباح ٧ / ٦ / ١٩٧٧

إلا أن عز الدين المدني فسح المجال لمثل هذا الاتهام بشعور أو دون شعور إذ إنه ذكر المراجع التي اعتمدها لاستقاء المادة التراثية المستخدمة في المسرحية فأثبت في غضون النص المسرحي رسالة الغفران^(٩٣) وضم خبر ياقوت في «ملحق تاريخي» إلى الكتاب^(٩٤) لكنه اكتفى بالإشارة في أول الكتاب إلى أن المسرحية من تأليفه هو «عن أبي العلاء سليمان التنوخي المعري وغيره من القدامى غفر الله لهم أجمعين» ولم يذكر اسم كتاب «دقائق الأخبار الكبير» ولا اسم صاحبه ، ولكن ذلك لا ينقص في شيء من قيمة عمل الكاتب الإبداعي كما لا يطمس هذا الأمر حقيقة الخلاف القائم بين صاحب المقال وبين صاحب المسرحية فلو أشار الكاتب إلى المرجع المذكور لما تغير رد فعل كاتب المقال إذ لا يتعلق الأمر بالكشف عن «سرقة أدبية» وإنما بنظرتين للتراث مختلفتين وبصراع إيديولوجي حاد . فالمقال المشار إليه لم يكن الأول الذي تناول فيه أبو زيان السعدى هذه المسرحية بالذات بالنقد فقد سبقته مقالات^(٩٥) نشرت متسلسلة في نفس الجريدة ولم تشر إلى ظاهرة «السرقه الأدبية» المكتشفة في ما بعد وإنما اهتمت أساسا بشكل التعامل مع التراث، ولعلها تصور بصدق حقيقة الخلاف ، وكانت شديدة اللهجة لانتخفي

(٩٣) الغفران ص ٣١ وما بعدها

(٩٤) الغفران ص ٨١

(٩٥) دكلا أن الغفران ليس بخرافة» الصباح : ٢ - ٣ إبريل ١٩٧٧ - «لاللراية السوداء» :

الصباح ٢٤ - ٢٧ إبريل ١٩٧٩

عداءها لمثل هذا التعامل مع التراث^(٩٦) ولا تتوانى في اتهام من يعتمدونه بالمروق والكفر والفوضوية ، ولا تتأخر في تأليب الراى العام على صاحب الكتاب وعلى من «يتعاطف معه» وتلجح في التحذير من خطر مثل هذا التعامل على التراث وعلى الحضارة العربية الإسلامية «فقد رانت مفاهيم خاطئة يريد البعض إذاعتها ونشرها وتعميقها حتى تنقلب صورة التراث في وعينا من صورة قوة إلى صورة ضعف من موقف عزة إلى موقف إذلال من سلامة منطق وذوق إلى فجاجة خاطر وحق نظر ، وهم لا يتوسلون في ذلك بغير الخبث والدس والوقية . . . (٩٧)

فالمسألة مسألة اختلاف فكرى وصراع إيديولوجى تبلور حول النظرة إلى التراث وهو يعكس النظرة إلى الماضى من حيث علاقته بالحاضر والمستقبل ، ففى حين تبدو نظرة صاحب المقال صفائية للتراث تعتبر تناوله من غير الوجهة المتعارفة كفرا بنعمة هذا التراث ومسا بما فيه من مقدسات أو يبدو التراث كلا واحدا منسجما يمثل المعين الذى لا ينضب الذى يتحتم الاعتزاز به كاملا إذ هو مصدر الفخر ، وهو سر المجد ولعل فى هذا تفسيراً لرد فعل صاحب المقال العنيف الذى لا يخلو من التوتر والتشنج إزاء معالجة عز الدين المدنى للمادة التراثية أثناء كتابة مسرحيته ، وبين أن نظرة المدنى للتراث مختلفة مع نظرة صاحب المقال

(٩٦) لا للراية السوداء

(٩٧) مسرحية الفران من هو مؤلفها الحقيقى - الصباح ١٥ / ٥ / ١٩٧٧

بل هي على نقيضها إذ لا يرى مانعا من التعامل معه تعاملًا يخرج عن المؤلف فيطوع بعض مواده ويعالج بعض عناصره انطلاقاً من أنه لا يحوى أى سمة قدسية بل هو مجموعة من التراكبات البعيدة عن الانسجام والمليئة بالتناقضات كما أنه لا يخلو من صراع إذ هو تعبير عما فى المجتمعات التى أنتجته من صراع وتناقض ، وبالتالي يكون الحكم على المادة التراثية رهين التقييم الأتى الذى يقوم به الباحث لا وليد موقف مسبق وهذا ما يبرر مبدأ الانتقاء من ناحية إذ يعتمد مادة تراثية دون غيرها ويفسر اعتماده لكل من فنية «التركيب / البناء» وفنية «التزامن» من ناحية ثانية فلا يتعلق الأمر بالنسبة له بتناول التراث كما هو بل باستلهاهم ما فيه من مادة من شأنها أن تطرح قضايا اللحظة الراهنة ومن هذه الوجهة لم يعد التراث غاية وإنما وسيلة ذات بمة خاصة إذ تتوفر فى هذه المادة التراثية المعتمدة طاقة تعبير كامنة تتجاوز دلالاتها الخاصة كما تحظى هذه المادة التراثية - آثاراً فنية كانت أو أحداثاً تاريخية أو شخصيات - بدرجة من المصداقية لدى جمهور المتلقين تتجاوز المُحدث من الآثار أو الخيالى من الأحداث ولعل ذلك راجع إلى تواترها وإلى الحيز الذى تحتله من الوعي الجماعى .

وتعامل الكاتب مع هذه المادة باستغلال سمتيها المذكورتين يصطبغ بصبغة نفعية لا غبار عليها ، وهذا التعامل النفعى بحكم تعبيره عن سلوك عملى لا يقيس الحقائق والأفعال إلا بمدى النجاعة والقدرة على الإنجاز يطرح على الباحث مهمة تحديد طبيعة الأهداف

المرسومة من طرف المستعمل لهذه الحقائق وهذه الأفعال وبالتالي يتحتم علينا أن نحاول الوقوف على التوظيفات التي سعى «عز الدين المدني» إلى تحقيقها من خلال المادة التراثية المستعملة ومن ثم الوقوف على مختلف دلالتها . . .



٤ - التوظيفات :

١.٤	اعادة امتلاك التراث
٢.٤	طرح قضايا اللحظة
١.٢.٤	ما يتعلق بالثورات والانتفاضات
٢.٢.٤	أشكال الحكم وعلاقة الحكم بالمحكومين
٣.٢.٤	وضعية المثقفين ودورهم
٣.٤	محاولة تأسيس كتابة
	مسرحية عربية متميزة

التوظيف

بعد أن تم تحديد السمات الأساسية للمادة التراثية المتبقاة والمتمثلة في غلبة انتهاء عناصرها إلى التاريخ العربي الإسلامي وإلى كل ما كان يتعلق بمحاولات التغيير من ثورات وانتفاضات في وجه الحكم المركزي وبعد تجلّي طابع الاستلham في نوعية تعامل الكاتب مع المادة التراثية وبروز العنصر الدرائعي في هذا الاستلham ، يحقّ لنا أن نتساءل عن التوظيفات التي وُجّهت هذا الاختيار التراثي .

يمكن أن نصنّف هذه التوظيفات إلى ثلاثة أصناف وهي :

- ١ - إعادة امتلاك التراث
- ٢ - طرح قضايا اللحظة
- ٣ - كتابه مسرحية عربية متميزة

٤-١ إعادة امتلاك التراث :

تعرّض الدكتور محمد عزيزة في كتابه «نظرات في المسرح العربي

المعاصرة^(١) إلى ظاهرة المسرح التاريخي أو التراثي فرأى أن ممارسة هذا النوع من المسرح عند المسرحيين العرب يمكن أن تصنف إلى صنفين :
أولهما : ما كان فراراً من الحاضر إلى أساطير الماضي
وثانيهما : اعتماد التاريخ كمجرد إطار زمني

ورأى أن الصنف الأول كان استجابة لحاجة الإنسان العربي المقهور من طرف المجتمع التكنولوجي المعاصر إلى شكل من أشكال التعويض يجده في الاعتزاز بماضٍ مبهرٍ معظمٍ ومُجَدٍّ ، فنقل هذا الغرب الرأسمالي الغازي . . باقتصاده وسياسته وعسكره أشعره بتفاهة حاضره وعجزه عن الوقوف أمام العصر فضلاً عن مجابهته فوجد في الماضي ملجأً يرتاح إليه ويستمد منه معنى لوجوده في هذا الحاضر ، فلقد هرب من ثمة هذا المسرح في كل من المشرق والمغرب وتراكت النصوص التي تناولت بطولات الماضي ووجوهه المشرقة تناولاً كله حين فظهرت مسرحيات أحمد شوقي و«عزيز أباظة» في مصر وغيرهما من الكتاب وكذلك مسرحيات «أحمد خير الدين» و«عبد الرازق كركباكة» في تونس لتتناول مشاهير القواد المسلمين والعرب بالوصف وأهم أقاليم الحب والبطولات بالرسم .

أما الصنف الثاني الذي اعتمد التاريخ كمجرد إطار فيعيد بروزه إلى اطلاع المسرحيين العرب المتأخرين على الجيل المشار إليه على تجربة

(١) نظرات في المسرح العربي

Regards sur le théâtre arabe contemporain (M.T.E.T) 1970

«براشت» المسرحية وانتشافهم لفنية «التغريب»^(٢) التي جعلتهم يتركون جانباً المسلك الحثيث الذي سار عليه سابقوهم ويكفون بما يوفر من إطار داخله مايروونه من قضايا وذكر أسماء مجموعة من المسرحيين في الشرق والمغرب ممن اختاروا هذا التوجه فذكر من مصر : محمود تيمور وعبد الرحمن الشرقاوي والفرد فرج ومن سوريا : علي الجندى ومن تونس : الحبيب بولعراس وإذا كان هذا التصنيف متهاشكاً في مجمله فإن ذلك لا يمنعنا من تقديم بعض الملاحظات إذ إن ظاهرة اهتمام التاريخ والتراث في الكتابة المسرحية ليست ظاهرة خاصة بالمسرح العربي بل تنسحب هذه الظاهرة كذلك على المسرح الغربي إذ إن «الكلاسيكية» - كما أشار إلى ذلك الدكتور «محمد مندور» - قد جعلت من أصولها الثابتة العودة إلى التاريخ بل والتاريخ اليوناني الروماني بنوع خاص لتستمد منه موضوعات لمسرحياتها . . .^(٣) فإن كان الأمر كذلك فإن عودة المسرحيين العرب إلى التاريخ والتراث مسلك يشبه المسلك الذي حددته المدرسة الكلاسيكية الغربية هنا يبدو التوظيف الأساسي لهذه الظاهرة هو مساهمة الكتاب المسرحيين الغربيين في مسرحتهم واقتفاء لأثرهم في طريقة تأليفهم على أن هذا لا يتعارض وما أثبتته الدكتور محمد عزيزة من منحنى حثيث في مسلك هؤلاء المسرحيين العرب كما لا يتعارض مع ما قدمه من تفسير لتلك الظاهرة .

(٢) مايقابل مصطلح Distanciation الفرنسي

(٣) منظور المسرح دار المعارف بمصر ص ٧٢ ومابعدها

أما ما يلاحظ في خصوص ما اعتبره ميزة الصنف الثانى من المسرحيين العرب في تعاملهم مع التاريخ والتي تخصها في اعتيادهم له إطارا زمانيا لا غير يمكنهم من «الاغتراب حتى يسهل الاقتراب»^(٤) مما يرومون تناوله من قصايا راهنة فإن ذلك على جانب كبير من الصحة لكنه لا يخلو من تعميم من شأنه أن يهمل بعض الميزات النوعية لمن ينتمى إلى هذا الصنف من المسرحيين ، ولعل هذا مادفع الدكتور محمد عزيزة إلى وضع محمود تيمور والفرد فرج مثلا في نفس المجموعة رغم الاختلاف النوعى للمادة المعتمدة من طرفها وتباعدا رؤيتهما للتراث .

إذ لا يبدو من الدقة أن يحشر كل المسرحيين الذين خرجوا عن الصنف الأول ولم يسعوا إلى الهروب من الحاضر إلى أساطير الماضى في نفس الصنف ونعتبر استعمال التاريخ والتراث عندهم واحدا إذ بهذا التصرف نكون قد أهملنا بعدا ذا بال وهو نوعية المادة التاريخية والتراثية والمنتقاة وما يمكن أن تحويه من دلالات .

ولعل من بين التوظيفات التي تبرز عند بعض من ينتمون إلى الصنف الثانى والذين لا يسعون إلى تمجيد الماضى تمجيذا مطلقا ولا إلى تصويره تصويرا يعطيه بعدا أسطوريا من شأنه أن يبعد التاريخ والتراث عن المنتمى لهذا التاريخ ولهذا التراث / فيجعلها غريبين عنه هو «إعادة امتلاك هذا التراث وهذا التاريخ» على أساس جديد يجعله أقرب إليه فلا يتعامل مع التاريخ على أنه تاريخ «للرسل والملوك» مثلا وإنما على

(٤) تعبير مأخوذ عن (الفريد فرج) في حديث له نشر بمجلة المسرح والسبنا - فبراير ١٩٦٨

اعتباره تاريخاً للشعوب فتكون عملية إعادة امتلاكه من هذه الوجهة
متمثلة في التعرف ثم التعريف ببعض وجوه التراث والتاريخ المطموسة
والمشوهة .

ولعل هذا النوع من التوظيف كان وارداً في تجربة عز الدين المدني
المسرحية إذ إنه انتقى من التاريخ العرب الإسلامي ما توفّر فيه رفض
السائد وإرادة تغييره وقد وجد في بعض الحركات والانتفاضات شأن
ثورة الزنج وثورة صاحب الحمار وانتفاضة سكان الأرباض ، وفي بعض
الشخصيات شأن أبي العلاء والحلاج وجهاً آخر للتراث العرب
الإسلامي سعى للتعريف به عبر معالجة المادة التاريخية التي تناولته
معالجة عملت على إزالة التشويه الذي علق بها من طرف القائمين على
التاريخ الرسمي السائد فتكون الدرجة الأولى في إعادة امتلاك التراث متمثلة
في تعريف جماهير الناس به ومحاولة بيانه على حقيقته بإزالة مظاهر
البهرج وأشكال التشويه ، فعمد عز الدين المدني مثلاً في مسرحية
«ثورة صاحب الحمار» إلى إعطاء الكلمة لأبي يزيد الخارجي الذي كان
ضحية هذا التشويه .

أبو يزيد : أنا الرجل الضعيف الذي حكم عليه التاريخ الملعون
بالحقارة والمهانة والدعارة والخسارة ، أنا الرجل الأعزل الذي اتهمني
الخونة بإراقة دماء المسلمين وبالفساد^(٥) .

كما قام بفضح القائمين على هذا التشويه فانتقم لتلك الحركات
والانتفاضات من بعض المؤرخين المتحاملين فصورهم صورة مُزرية

(٥) ثورة صاحب الحمار ص ١٥

ودفعهم للاعتراف بجرمهم أمام الجمهور ، فهذا ابن جرير الطبري في مسرحية الزنج يتراجع في كل مكان لهذه الثورة ولقائدها علي بن محمد من فنون السباب وضروب الاستنفاص في كتابه «تاريخ الرسل والملوك» .

أبو جعفر بن جرير الطبري : لقد عدت من سباح البصرة وراعى ما شاهدته وإن لمراجع ما كتبه في «تاريخ الرسل والملوك» في شأن ثورة الزنج ، أيها الناس أنصتوا - يرحمكم الله - لا تعتمدوا كتابي ، إن غلط ، فثورة الزنج لم تكن فتنة وعلى بن محمد لم يكن خارجيا وعملة السباح لم يكونوا عبيدا ، راجعوا التاريخ راجعوا التراث»^(٦) .

أما الدرجة الثانية في إعادة امتلاك التراث فتكون على أساس التعامل النقدي التقييمي له ، فرغم عدم احترام عز الدين المدني للتواريخ وعدم التزامه بالمعطيات الفعلية ورغم تدخله في سير الأحداث ومعالجتها سواء عن طريق فنية «التزامن» أو عن طريق فنية «التركيب / البناء» فإنه حاول أن يقوم بتقييم بعض هذه الانتفاضات بغية تفسير فضل بعض الحركات فأجرى على لسان شخص هذه المسرحيات مواقف متعلقة بتلك المسألة معتمدا في بعض الأحيان على تحليلات وتقييمات تاريخية قام بها بعض المؤرخين الذين عملوا من جانبهم على إزالة هذا التشويه الذي لحق بمثل هذه الحركات ، فيورد

(٦) الزنج ص ١٠٨

على لسان «رفيق» عضو «مجلس الثورة» نقداً لعلى بن محمد زعيم ثورة الزنج يشير فيه إلى أن غياب البرنامج الثوري والامتناع عن التحالف^(٧) مع الحركات القريبة من الزنج والمعادية لنفس السلطة كان سبباً في فشل هذه الثورة^(٨) وهذا مع ماورد في كتاب أحمد العلي «ثورة الزنج وقائدها على بن محمد»^(٩) ويؤكد ذلك النقد على لسان القرمطى في مسرحية الحلاج : «لكن ليس له (على بن محمد) أى برنامج فأنا أحدثه عن المستقبل وهو يتحدثني عن الماضي ، شتان بيننا»^(١٠) .

ثم يورد الكاتب على لسان شيخ قبيلة بنى يفرن في مسرحية «ثورة صاحب الحمار» مجموعة من الاحترازاات بعد أن بين المدنى البعد الوطنى لهذه الثورة .

شيخ قبيلة بنى يفرن : «ولو كانت هذه الثورة حقيقية لاندلعت شرارتها من صلب الشعب ، ومن وجدانه ، ومن عروقه لا من رَجُل واحد غضب على بنى عبيد .. هل يستحق العيش الكريم بعد الاستيلاء على المهديّة»^(١١) . . .

فتبدو هذه التدخلات وكأنها تمل في حقيقة هذه الثورة وفي غيرها

(٧) الزنج ص ٤٤

(٨) انظر ماورد في ماسبق الإشارة اليه في العرض التطبيقي لفنية «التزامن»

(٩) العلي ص ١٠٧ ومابعدها وص ١٦٠ ومابعدها

(١٠) مسرحية الحلاج ص ٣٣ .

(١١) ثورة صاحب الحمار ص ٦٣

من الثورات الشيء الذى يضع القراء والمتفرجين فى وضعية المقيم للثورة التى ليست أمرا واردا فى حياته اليومية . . ومن هنا يكون البعد الآخر الذى على أساسه يقع إعادة امتلاك التراث إذ لا ينظر الجمهور إلى هذه الأحداث نظرة مطلقة بل يرى فيها العناصر السلبية والعناصر الإيجابية ويكشف عبر معالجة الكاتب ما وقع تزييفه وما وقع تشويهه وما وقع تناسيه أو ما وقع تهويله والتعظيم من شأنه .

ولا يُخفى الكاتب عنصر الانتقاء إذ قد اعتمد مادة قرائية دون غيرها تبدو بمثابة الطاقة الدافعة إذ «تعيد للشعب ماله» وتذكره ببطولاته .

الفداوى : لم أعثر فى حياتى قط على مجتمع عادل ، لم أظفر بقصة واحدة تصف العدل والحق والخير . . .

الجمال . «أبدأ إذا صفحة بيضاء واكتب عليها وانقشها بالعدل وقل واذكر وسجل أننا نحن سكان الأرباض قد أصبحنا أسياداً فى بلادنا (متجها نحو الجمهور) نعم عرفنا السعادة منذ أربعة قرون . . .» (١٢) .

فيبدو التغيير ممكنا لكن ليس بسيطا وسهلا وهذا مايفسر أن الانتصارية غائبة عن أعماله أو تكاد ولهذا يبدو التغيير قضية متشعبة

(١٢) مولاي السلطان الحسن الحفصى ص ١٥

الجوانب دقيقة لكنها ليست مستحيلة فيكون التعامل مع التراث التاريخي لأجل أساس الهروب من الحاضر والانسياق إلى ماضٍ أسطوري مُتَجَدِّد وإثما على أساس أن يستلهم من هذا الماضي التاريخي الدافع إلى تغيير الحاضر وبناء المستقبل ولعل لفنية التزامن دورا ذا بال في إنجاز هذا الاستلهام ، يضاف إليها إدخال القارئ والجمهور في اللعبة وإشراكه فيها عبر التوجه إليه مباشرة سواء لتحكيمة أو تذكيره أو أخذ العبرة .

الفحam : لنسأل الجمهور عن الحكم إذن . . . يا جمهور ما رأيك في الحكم ؟ كيف ترى الحكم ، صرّح ، عبّر ، تكلم ، فالكلمة لك الدنيا، والأخرة لك والمصير لك .

وينهى المسرحية بهذا الشكل :

الجمهور :

(النقاش مفتوح ومتواصل) ، (١٣)

وبذلك يبدو البعد التعليمي في هذا النوع من التوظيف .

٤-٢ تناول قضايا اللحظة :

لقد تناول عز الدين المدني في مسرحياته مجموعة من القضايا

(١٣) مولاي السلطان الحفيص ص ١٠٨

واعتمد في ذلك على توظيف المادة التراثية بجعلها تخدم الحاضر والمستقبل ولعل في ذلك شكلا من أشكال إعادة امتلاك التراث ، والمستقرئ لمسرحياته يتبين تواتر مسائل تشترك في التعبير عن إشكالات التأسيس والبناء القائمة في البلدان المسماة بـ «العالم الثالث» .

«أنا مؤلف ديوان ثورة الزنج ... لقد ألّفت هذا الديوان المسرحي على ضوء الثورات والانتفاضات والانقلابات التي جرت ... في النصف الثاني من القرن العشرين في عدد من بلدان العالم الثالث» (١٤) .

ويمكن منهجياً تصنيف هذه القضايا إلى هذه الأصناف الثلاثة :

- ١ - مايتعلق بالثورات والانتفاضات
- ٢ - أشكال الحكم وعلاقة الحكام والمحكومين
- ٣ - وضعية المثقفين ودورهم

٤-٢-١ مايتعلق بالثورات والانتفاضات :

لقد تبين من خلال طبيعة المادة الثقافية المنتقاة اختيار عز الدين المدني لبعض الانتفاضات والثورات التي تمت في البلدان العربية

(١٤) الزنج ص ٨٩

الإسلامية وخاصة في القرن الثالث والرابع الهجريين كما تبين من خلال تحليل طُرُق التعامل وخاصة من خلال فنية التزامن تتجاوزه لتقييم تلك الثورات ذاتها إلى طرح مسألة الثورة في الوقت الحاضر وكان ذلك عبر تداخل الأزمان وحضور مجموعة من القرائن التي تؤكد الاهتمام بالحاضر .

وما يلاحظ في معالجته لهذه الأحداث واهتمامه بالمرحلة اللاحقة لانتصارات الثورة ولذلك كانت بداية مسرحية الزنج تطرح هذا السؤال (ما العمل ؟)

على بن محمد : وبعد يا أعضاء مجلس الثورة ، وبعد ؟ ماذا نفعل ؟ بعد هذا النشيد وبعد هذه الآمال وبعد أن حررنا الناس من الاستعباد وبعد أن انتصرنا على بني العباس ، ماذا نفعل ؟ أنتم تعلمون أنه لا يكفي أن يتغنى الإنسان بالحرية ليحققها .. فلزاما أن نطبّقها .. لكن كيف ؟ .. كيف ؟ (١٥)

وكذلك كان الأمر بالنسبة لمسرحية ثورة صاحب الحمار التي تبدأ من النهاية فتطرح في السنة الأخيرة للثورة مسألة آفاقها وطرق الخروج من المأزق التي تردت فيها ويبدو جليا أن الأهم إنما هو ما تطرحه هذه

(١٥) الزنج ص ٢٥

الثورات من مهام وما تثيره من إشكالات وما يعترض سبيلها من عراقيل .

ومن هنا تتصور مختلف الثورات القائمة في «العالم الثالث» من خلال مسرحيات المدنى في صورة انتفاضات وأشكال من التمرد تحركها شعارات وتطلعات مشروعة وخلافة لكنها لا تركز على برنامج واضح من شأنه أن يحدد المهام التى تنتظر القائمين على هذه «الثورات» بعد تحقيقها ، هذه الصور بدت واضحة من خلال التقييمات المتبادلة التى أجراها عز الدين المدنى على لسان زعماء الثورات الثلاثة بحضور حلاج الحرية ،^(١٦) أو من خلال ما اعترض به رفيق على عضو من أعضاء مجلس الثورة ينتمى إلى الرعيل الأول رفيق : القضايا الاجتماعية تفوق الوطنية ، فهل لك برنامج ثورى لتشييد صرح الثورة بعد التحرير يا خليل ، فأنا وليد التحرير ، ولا أدرك شيئاً مما تتحدثون عنه أين هو البرنامج الثورى^(١٧) ؟ !

وكذلك الأمر بالنسبة لثورة صاحب الحمار وبقية الانتفاضات الأخرى . هذه هى السمة الأولى التى تبدو عليها هذه الثورات أما السمة الثانية فتتمثل فى المسار الذى يتبعه زعماء هذه الثورات وهذه الانتفاضات فلقد بُنيت مختلف المسرحيات التحول الذى ينشأ فى

(١٦) الحلاج ص ٣٨ - ٤٧

(١٧) الزنج ص ٨٢

تصرف زعماء الثورة بعد أن يحصلوا على مشروعيتهم التاريخية باعتبارهم قادة أوائل لها فيظهر الواحد منهم في مظهر المعصوم من الخطأ بل في مظهر «المهدي المنتظر» .

رفيق : فانشدوا معي إذن : غدا هو الغد الأفضل

ريحانة : وعلى هو مهدينا المنتظر^(١٨)

فتراهم بعد مرحلة التشاور مع رفاقهم في الثورة وبعد بناء المؤسسات الخاصة بذلك (مجلس ثوري ...) يستبدون بالرأى ويتصرفون بصفة مطلقة معتمدين في ذلك على ما لهم من بطولات وما يتمتعون به من مصداقية تاريخية لدى شعوبهم . وقد حاول «عز الدين المدني» أن يطرح ملامح هؤلاء الزعماء من خلال العلاقات المتوترة التي تنشأ بينهم وبين من كان ينتمى معهم إلى الثورة وكذا كانت العلاقة بين «رفيق» (وليد التحرير) وبين «على بن محمد» قائد الزنج التاريخي فبينما كان الأول لجوجا ملحاحا متجذرا في أسئلته واقتراحاته كان الثانى قلقا من هذه اللجاجة والإلحاح متبرما بمن يعارضه في الرأى :

على بن محمد : قلت لكم : مذهبهم غير أصيل ، مستورد ، غريب ، هجين ، كفى (مخاطبا رفيقا) فاعتراضك غير مقبول الزم مكانك .

(١٨) الزنج ص ٢٤

رفيق : فمتى كنت تستبد بالرأى ، وما معنى مذهب مستورد ؟
وما معنى مذهب غير أصيل ؟ أنا لم أفهم شيئا من كلامك كأنك من
الباطنية أو من أصحاب الكلام . (١٩)

ويبدو هذا التحول من خلال شخصية أبى يزيد الخارج فى نقاشه
مع أعضاء مجلس الشورى شيوخ القبائل الحليفة .

أبو يزيد : ... إني أحل اليوم مجلس الشورى

شيوخ القبائل الأربع : (فى حيرة واندهاش) ولم ؟

أبو يزيد : قلت إني أحل اليوم مجلس الشورى ، ولا رجوع فى
قرارى .

شيخ قبيلة يفرن : سترمى بنا فى السجون

أبو يزيد : أنا لم أقل شيئا

شيخ قبيلة زناتة : ستلحق الهزيمة بنا ؟.

أبو يزيد : أنتم الهزائم ، الإمام لا يكون اماما إلا إذا كان حاكما مطلقا
واحدا . . (٢٠)

أبو يزيد : أسمعتم ؟ أنا حاكمكم وأنا قائدكم ، وأنا إمامكم

(١٩) الزنج ص ٢٥

(٢٠) ثورة صاحب الحمار ص ٦٦ - ٦٧

المطلق ومن لم يرض فيما عليه إلا أن يدخل السجن عن طواعية ، حتى لا أزجه فيه عن إكراه^(٢١) .

وانطلاقاً من هذه المرحلة تبدأ عزلة هؤلاء الزعماء وبعدهم عن شعورهم هذه التي تبدو بعيدة عن ممارسة السلطة وهذا يبيّن في مختلف مسرحيات المدنى فلا تكاد تجد الشعوب التي قامت باسمها الثورات مشاركة بصفة مباشرة في السلطة أو أخذ القرار ، فلا يبدو الشعب في أغلب المسرحيات ، إلا في حالة تصفيق وحماس أو في حالة عزوف عن زعمائه بعيداً عن أى وعى .

أبو يزيد : أنا الذى فتح بكم القيروان وتونس وباجة وسيببة و... ورفع الذل عنكم ، وحرّركم من الاستعمار فمن تختارون ؟ فمن تفضلون يا برابر يا أحرار .

الرهاع : (هتاف وصوت جماعى واحد) معك ، معك يا أبا يزيد دائماً معك ، النصر لك ، الله معك ، إن ينصركم الله فلا غالب لكم ، حتى النصر ، يا أبا زيد...^(٢٢)

الرهاع : نثق بك وحدك فقط ، أنت إمامنا ، وسيدنا وشيخنا ، إنا نعطيك .

(٢١) ثورة صاحب الخمار ص ٦٩

(٢٢) ثورة صاحب الخمار ص ٦٨ - ٦٩

ولكن عزلة الزعماء وانسياقهم للالتذاذ بما تدره عليهم السلطة من لذائذ تجعلهم في علاقة متناقضة مع هؤلاء الذين ثاروا من أجل تحريرهم من مستغليهم .

محمد بن سلم : . . . كيف انقلبت الحال حتى صار العملة الذين حررناهم من الاستعباد يتظاهرون علينا .

خليل بن إبان : وأدخلناهم السجون ؟

يحيى بن محمد : وحررناهم من حرية الكلام ؟

خليل بن إبان : وأطعمناهم ما هو أراداً من السوق ؟ (٢٣)

وتكون المرحلة الأخيرة مرحلة احتواء هذه الثورات وعودة الاستعباد أو الاستعمار في شكل جديد وقد صور المدين من خلال مسرحية «ثورة الزنج» آليات هذا الاحتواء الذي يعتمد إسقاط هذه الدول في فخ قرود وفخ المستشارين وفخ الاستهلاك مما يوقع هذه البلدان في تبعية تامة لهذه القوى الاستعمارية فيقع عزل هؤلاء الزعماء عن شعوبهم وتُفقدُهم الامبريالية بالتالي رصيدهم الثوري وتجعلهم يدافعون عن مصالحها على حساب مصالح شعوبهم .

رفيق : يا شيخ ، بل إنها الحقيقة ، انظروا إلى حالكم فأبو المحامد

عوض أن يحاربكم بالسلاح ويقاثلكم بالسيف والرمح ، يمتصكم بقوة أمواله حتى يفرغ منكم المخ ثم يلقي بكم في المزابل ، ولتعش الثورة (٢٤) .

ولا يبدو عز الدين المدنى من خلال هذا العرض لملاحم الثورات القائمة في « العالم الثالث » غاية في التفاؤل ، فكل الثورات والانتفاضات التي تناوها بالوصف كان مآلها السقوط والفشل لكنه لم يغلق الباب على إمكانيات المستقبل فجعل من نهايات مسرحياته نهايات مفتوحة ونهايات حائرة معيبة ودافعة .

رفيق : الحرب ، ولتعش الثورة حتى لا يستعبدنا العباسيون مرة ثانية .

.....

الحرب لمحق العملاء والأذئاب والخنوة .

.....

بل إنها الحقيقة تنكشف أمامنا فلنعلن الحرب ولتعش الثورة (٢٥)

وأثبت عز الدين المدنى تفاؤله ذلك في مسرحية ثورة صاحب الحمار على لسان أبي يزيد (الطفل) .

(٢٤) الزنج ص ٣٤

(٢٥) الزنج ص ٨٥ - ٨٦

أبو يزيد : ماذا في البلاد جائع
ماذا في البلاد بائس
ماذا في البلاد جاهل ستكون الثورة عليك وعلى كل
مستغل دخيل (٢٦) .

٤ - ٢ أشكال الحكم وعلاقة الحكام بالمحكومين :

إن كان أغلب زعماء الثورات يفقدون ثورتهم ويفشلون في
قضاياهم فإن ذلك لا يمنع عز الدين المدني من ربط هذه الثورات
والانتفاضات بمختلف أشكال الظلم والعسف التي ينزلها الحكام على
الرعية .

فلا تكاد تجد في كل مسرحياته صورة لحاكم عادل أو حاكم يعمل
على أن يكون عادلا ، فهذا أمير « معرة النعمان » لا يحاول الوقوف ضد
غزوة « صالح بن مرداس » في حين أن تبرير سلطته تكمن في ما عليه
من واجب حماية الرعايا وقت الأخطار .

صاحب العدد : استيقظ فالأمير وجنوده الخمسمائة قد فروا من
المدينة منذ الفجر بعد أن بلغهم زحف عساكر صالح بن
مرداس . . . (٢٧)

(٢٦) ثورة صاحب الجبل ص ١٠٢

(٢٧) الفجران ص ٣١

وأغلب الحكام يبدون متفطرسين وجهلة لا علم لهم ولا معرفة
ويتجلى هذا في صورة مولاي السلطان الحسن الحفصي مثلاً فهو يبدو
عاجزاً عن التعبير العربي السليم .

مولاي الحسن : ايه ؟ يا شيخ آش تحبون ! في ساعتك قبل
حاجتك .

مولاي الحسن : آه يا ولد الحرام ، آه ، يا كلب ، يا ساقط
يا عميل ألتدخل في شؤون السلطة بأى حق ؟ يا حراس ، يا سياف ،
يا منفذ اجرؤا لى ، آه يا خبيث يا عاق ، المشنقة (٢٨)

لكنه يطرح في غالبية مسرحياته قضية الحكم ويتساءل عن شكله
المثالى ولعل طرح هذه المسألة يبدو أجلى في المشهد الأخير من هذه
المسرحية فقد أدار عز الدين المدنى حواراً بين شرائع سكان الأرياض
حول شكل الحكم الذى يمكن اختياره كبديل عن حكم السلاطين .

الحجّام : القضية الأولى : كيف يكون الحكم ؟ بعد أن ولّت الأخطار
إلى الأبد ؟ فالاسبان لن يعودوا والأتراك لن يطمعوا في بلادنا (٢٩) .

ويخرجون بنتيجة تتمثل في ترك تقاليد الحكم التى عرفت بها هذه
البلدان والبحث عن شكل آخر له .

(٢٨) مولاي السلطان الحسن الحفصي ص ٥٢

(٢٩) مولاي السلطان الحسن الحفصي ص ١٠٥

الجمال : تقاليدنا فاسدة في الحكم ، فلنراجع كل شيء (٣٠) .

ولا تبدو مسألة الحكم سهلة الحل يمكن تحديدها بكل وضوح ولكن ما يبدو ممكناً حصره هو ما يمكن أن يحلم بتحقيقه لفائدة المحكومين .

الجمال : ما هذه الطريقة التي تدعو إليها ؟

القرزم التنجالي : سؤال أطرحه عليك فالسائل ليس بالضرورة المجيب .

الجمال : يا تنجال إنك تبحث عن التوازن ، لكن التوازن لا يكون إلا إذا اعتدل ميزان العدل والحق ، والخير ، فلا كفة الغنى ترجع على كفة الفقير بل لا غنى ولا فقير مادامنا جماعة واحدة (٣١) .

على أن هذا الحوار يبدو أقرب إلى الخيال بل يبدو حلماً يخامر الكاتب تعطى بمقتضاه الكلمة إلى الشعب لتناول مسألة الحكم بالتحليل والاختيار وقد تحقق له حق القرار إذ الحكم في حقيقة الأمر وحسب ما هو متواتر خاصة من خاصيات عليّة القوم لا مجال للشعب فيه .

النجار : لو كنت معنا ، نحن سكان الأرباض لقاتلنا الأتراك معا .

مولاي حميدة : خلّ عنك هذه المشاعر الطيبة أنتم همج ، همج .

النجار : وأنت من الذين اصطفاكم الله ؟

مولاي حميدة : هو ذاك .

(٣٠) مولاي السلطان الحسن الخفي ص ١٠٥

(٣١) مولاي السلطان الحسن الخفي ص ١٠٥ - ص ١٠٧

النجار : وأنت تبيعنا إلى الأتراك ووالدك يبيعنا إلى الاسبان (٣٢) .
مولاي حميدة : « السياسة لا تفهمها » .

كما تبدو نفس هذه الفكرة مُعَبَّرًا عنها في مسرحية الحلاج فلاحق
للشعب في السلطة باعتبار أن السياسة هي مقصورة على الخاصة
لا تدخل للعامة فيها .

إمام المسجد : . . . إني أدعوكم إلى طاعة أولى الأمر فيكم . . كما
أدعوكم إلى أن يلزم كل واحد منكم طبقته . . وعلى العامة ألا تشتغل
بالسياسة فهي مقتصرة على أهل الحل والعقد من الخاصة ، ولماذا أنتم
يا رعاع تشتغلون بها ؟ فانصرفوا يرحمكم الله - إلى عمالكم وبيوتكم
ونسائكم وعليكم جلب رؤوس الأموال وكتر المراكب . . . (٣٣) .

كذا تبدو شعوب « العالم الثالث » من خلال مسرحيات عز الدين
المدني بعيدة عن السلطة وعن أخذ القرار بحكم « تقاليد في الحكم
فاسدة » على أن هذا لا يمنع الكاتب من التطلع إلى تغيير هذا الوضع
من خلال الشرائع المعبرة عن ذلك وقد وَجَدَ في سكان الأرباض - بعد
أن واجهوا المستعمر وأخرجوه - مثالا لهذا التطلع .

على أننا لاحظنا إلى جانب قضية الحكم في المستوى الداخلي تواتر

(٣٢) مولاي السلطان الحسن الحفيص ص ٧٥

(٣٣) الحلاج ص ٥١

مسألة العلاقة بالعالم الخارجى فبينما كان مولاي السلطان الحسن الحفصى منحازا للاسبان كان مولاي حميدة منحازا للأتراك وفى الاسبان والأتراك تمثيل للقوى العظمى وقد استعار الكاتب. تعبير الشرق والغرب لتوضيح مقصده المتمثل فى قضية الاختيار المطروحة على دول « العالم الثالث » بين المعسكر الشرقى والمعسكر الغربى .

مولاي حميدة : يجب أن نتحالف مع عظماء الأمم حتى نخرج الأقوياء .

النجار : التحالف خرافة ملفقة من أسدج الخرافات خلقتها لئلا يصرف الناس عن مشاغلهم الحقيقية .

مولاي حميدة : « عدم الانحياز موقف الضعيف المستضعف » .

النجار : التحالف يؤدي بنا إلى المسخ ، المحق ، الذوبان .

مولاي حميدة : « عدم الانحياز فرارٌ من المسؤولية تجاه الدنيا » (٣٤) .

وبهذه الطريقة يبين عز الدين المدنى أن التحالف مع قوة من القوتين ليس فيه أى خدمة للشعب ولكن فيه طمأنينة للحكام على مناصبهم ولذلك جعل مولاي حميدة يلعب دور المدافع عن التحالف فى حين بدأ « النجار » ممثل أحد شرائح الشعب متمسكا ضده بموقف « عدم

(٣٤) مولاي السلطان الحسن الحفصى ص ٧٦

الانحياز» ونفس هذا الموقف وهذا التعبير ورد على لسان زعماء الثورات التي تناو لها عز الدين المدني في مسرحياته .

رفيق : (مقاطعا) نحن لا نريد المشرق ولا نريد المغرب ، نحن الزنج لا ننحاز (٣٥) .

فيعبر عز الدين المدني من خلال هذا التوظيف للتراث عن موقفه من طبيعة الحكم في « العالم الثالث » وطبيعة الموروث فيه ويكتفى بتقديم بعض التطلعات إلى تحقيق العدل والاستقلال لكنه يترك المسألة مبسطة للنقاش والتفكير إذ لا تبدو الحلول بيّنة في ذهنه ولا جاهزة ولا يرى أن ذلك مهمة من مهامه .

٤ - ٢ - ٣ وضعية المثقفين ودورهم :

لا تكاد تخلو مسرحية من مسرحيات عز الدين المدني من شخصية تمثل - بطريقة أو بأخرى - المثقف في هذا العالم الثالث ولقد حاول الكاتب أن يبين أصناف هؤلاء المثقفين فقدم صنفين متقابلين مع ما يضاف إلى كل صنف من تنويعات .

أما الصنف الأول فكان في خدمة السلطان يقدم كل ماله من قدرات لخدمة السلطة القائمة ولقد بدا عز الدين المدني شديداً إزاء هذا

الصنف فصّور الشخصيات التي جسّدته في صور مزرية ولعل أحسن من مثل هذا النوع هو « ابن القارح » و « صاحب الكلام » في « الغفران » .

إذ لعب الأول دور الشرطي والمراقب على كل مفكر غير مرتبط بالسلطان .

ساعد : وما هذه الكتب ؟ (متوتّرها إلى أبي العلاء)
ابن القارح : أنا أعرفها جميعا ، لقد ألفها لحساب أعداء صالح بن مرداس الورع التقى ، المناضل في سبيل الحق ، المكافح في سبيل العدل ، المجاهد في سبيل الله (٣٦) .

ثم يدفعه إلى الاعتراف أمام الجمهور بحقيقة أفعاله .

ابن القارح : أنا الأديب الجاسوس الذي غفر الله لي أعرب لكم عن ندمي فلقد طمعت في مدينة فاضلة أعوّض بها ما لاقيته . . لقد كنت مثاليا جباناً (٣٧) .

أما صاحب الكلام فقد كان لا يقول إلا لغواً فهو يلوّك القوالب الجاهزة .

(٣٦) الغفران ص ٤٤

(٣٧) الغفران ص ٤٩

صاحب الكلام : ما لنا حيلة ، وعلى قدر الكساء أمدّ رجلى والله فى خلقه شؤون أحسنت وإبسمت لله أنت (٣٨) .

لم يكتف عز الدين الملقى بتصوير هذا الصنف من المثقفين بل سعى لرسم ملامح المثقف الآخر وذلك من خلال شخصية « أبى العلاء » فى مسرحية الغفران الذى بدا مُعرضاً عن أى صلة مع السلطان مهما كان السلطان فتصور أبو العلاء فى صورة المضطهد المقموع :
أبو العلاء : أفى كل أزمة يُعذب الأدباء متى النصر ؟ أفى كل هزيمة يضطهد الكتاب متى الفوز ؟ (٣٩) .

ولكن هذا القمع لا يبدو كافياً لإسكات هذا النوع من المثقفين الذين لا يترددون فى فضح آليات تدجين الشعوب فيتصور « حلاج الحرية » عملاقاً يتحدى جلاديه ويفضحهم فى كثير من التعالى والسخرية

ابن عبد الصمد : لقد صعب علينا أن ننسخ خطّه فى تقاريرنا

حلاج الحرية : من علامات قيام الساعة أن يهتم شرطى مثلك بالثقافة والفكر والأدب كما بدا هذا المثقف واعياً بدوره فى المجتمع

(٣٨) الغفران ص ٣٤ - ٣٥

(٣٩) الغفران ص ٣٦

الذى يعيش فيه متحملاً لمسؤولياته وتبعات ما يذهب إليه .

حلاج الحرية : أريد محامياً يدافع عني .

على بن عيسى : وأنت رجل لثيم .

..... من أنت حتى تطالب بذلك ؟

حلاج الحرية : أنا المسؤول عن الأمة بلا مسؤولية .

على بن عيسى : أنت رجل ناكر للجميل ، وناكث للعهد وخائن الأمة ، وخارج عن الإجماع والجماعة والسنة .

حلاج الحرية : أنا رجل كاتب : أكتب الأدب فأخاطب به الأمة في أمورها وشؤونها ، ومعضلاتها وأدافع عنها لأنها هي المرجع وهي الأساس ، وأنت أنت العفوى والطارئ... (٤٠) .

وهذه الصورة التى يقدمها للمثقف من خلال شخصيتي أبي العلاء والحلاج تبدو وكأنها صورة المثقف المثالى الذى يرنو إليه عز الدين المدنى ويعتبر الحاجة إليه أكيدة .. فهو للنغرس فى شعبه المؤمن بدوره وهو المصيحُ إلى مشاغل « الأمة » المعبر عنها المنجز ... الفاعل ...

لكن المثقف يبقى من خلال مسرحيات المدنى ضروريا لا مجال للاستغناء عنه إذ إن دواليب الحكم لا تعود فى هذا « العالم الثالث » إلى غيره كما يبدو الشعب بمختلف شرائحه لا يتصور إمكانية الاستغناء عنه

حتى وإن تراءات لبعضهم نقاط ضعفه المتمثلة في كثرة الكلام وقلة
النجاعة تارة والهروب عما هو مطروح عليه من مهام عملية تارة أخرى.
فهذا « رفيق » يصوره عز الدين المدني في مسرحية الزنج من خلال
مواقفه موغلا في التنظير عاجزا عن الإنجاز والفعل فهذا « علي بن
محمد » يأمر « رفيقا » المنادي والملح على ضرورة مواصلة الحرب بأن
يصاحب « سليمان بن جامع » إلى الجبهة . فلا يرى نفسه معنيا مباشرة
بها . . .

علي بن محمد : . . . سليمان انطلق .

سليمان بن جامع : لبيك يا علي ؟

علي بن محمد : خذ معك عشرين ألف مقاتل وسر إلى البصرة
وليساعدك رفيق .

رفيق : إنما أنا كاتب المجلس .

علي بن محمد : نريد أن تغمس يدك في الدماء فتعرف معنى
النضال . . .

رفيق : أنا أحذق لغة السودان ، ولهجة الأحايش ولسان البربر
وأترجم عن الأكراد . . .

يحيى بن محمد : دعه يا علي . . فهو أصلح للمجلس . . (٤١) .

(٤١) الزنج ص ٢٩ - ٣٠

فيبدو هذا المثقف غارقاً في النظريات والتنظيرات كثيراً ما يكون عاجزاً عن أى تحرك عملي فعال ولكنه مع هذا كثيراً ما يؤول إليه أمر السلطة ولهذا يعبرُ عز الدين عن احترازه من هذا النوع من المثقفين وكأنه يصور من خلال المشهد النهائي لمسرحية مولاي السلطان الحسن الحفصي علاقة مثقفي «العالم الثالث» بشعوبهم .

الحجّام : كيف لنا أن نسهر على هذه الجذوة المباركة ؟ أن نصونها من الانطفاء ؟

الفحّام : بتكوين مجلس العلماء .

القرم التنجّال : رأيتهم ، رأيتهم أولئك الخائفين يأمرّون بالطاعة وينهون عن ادّورة على السلطات الجائر ، يعيشون دائماً في ظل السلطان ، سليمان الدين ، سلطان المال ، سلطان التقاليد

الحجّام : أعرف من أولئك الذين يقولون ، ويكتبون من هو

الحمال : لا تبحثوا عن النخبة ، إنهم أوصياء ، يجتاحونكم بالوعظ والإرشاد والتوجيه^(٤٢) ...

(٤٢) مولاي السلطان الحسن الحفصي ص ١٠٧ - ١٠٩

٤-٣ محاولة تأسيس كتابة مسرحية عربية متميزة :

لاحظ عبد الله العروى في معرض تحديده الأيديولوجية العربية المعاصرة توجه النقد والمفكرين العرب بعد مرحلة النهضة إلى النقد الأيديولوجي وغفلتهم عن الأشكال الفنية واعتبارهم لها سابقة لكل نقد^(٤٣) ورأى في ذلك سببا في عدم فهم سر النتائج الفنية والأدبية التي كانت بمثابة النسخ الباهتة لقصص الغرب ومسرحياته ، ولقد أكد عبد الله العروى على ذلك في غير هذا الموضع لكن هذا لم يمنع بروز حركات فنية في المشرق العربي والمغرب تسعى لوضع الشكل الفني كمسألة أساسية وتحاول أن تُبدع أشكالاً تتفاعل مع الحساسية العربية ومع الذهنية العربية الإسلامية انطلاقاً من استقراء فنون التعبير التراثية ولعل من أهم هؤلاء المثقفين هم المهتمون بالكتابة المسرحية الذين وجدوا في مختلف التجمعات الاحتفالية التراثية منطلقاً لتأسيس مسرح عربي متميز^(٤٤) فانطلقوا لهذا الغرض من «حفلات الذكر» ومن طرق الصوفية مثل المولوية في حلب ومن مختلف التظاهرات الشعبية الثقافية «كسلطان الطلبة» و«البساط» المغربيين «والفداوى» التونسي والمداح

(٤٣) الأيديولوجية العربية المعاصرة عبد الله العروى

Abdallah Laroui

L'Ideologie arabe Contemporaine maspero (Paris 1977)

(٤٤) المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ الدكتور سلمان قطاية ص ٤٩ وما بعدها ، محمد عزيزة : أشكال العروض التقليدية (بالفرنسية) .

Mohamed Aziza: Les Formes traditionnelles du spectacle S.T.D. TUNIS (1972)

الجزائري والحكواتي الشرقي واسماعيل باشا «الكاراكوز» ولقد تطورت محاولات بعض هؤلاء المسرحيين إلى مستوى التنظير^(٤٥) وبدأت تبرز البيانات التي تحدد الرؤى والغايات والأهداف من حركاتهم فظهر بيان المسرح الاحتفالي في المغرب وظهر بيان مسرح الحكواتي اللبناني واثار من ردود الفعل الشيء الكثير^(٤٧)

إن تأكد مسألة الشكل المسرحي عند المسرحيين العرب لم يعد أمراً مخافياً فما إسهام عز الدين المدني في هذا المجال؟

لا يكاد يخلو أى عمل من أعمال عز الدين المدني المسرحية من مقدمة أو تعليق أو ملاحظة نصية يعبر فيها عن تطلعه إلى مسرح مختلف وبديل عن المسرح الغربي تقليدياً وطلائعيه فيدعو المسرحيين العرب إلى «الابتعاد» (من الفن المسرحي الغربي) إلا النوع فقط وأن يتركوا جانبا الفنيات والأشكال والاتجاهات التي رافقت النوع^(٤٧) . . . وأن يبحثوا في التراث العربي الإسلامي على ما من شأنه أن يعوض تلك الفنيات وذلك عبر استجلاء بعض «الخصائص الجمالية» المستعملة في مختلف فنون الإنشاء ، ولقد اختلفت تدخلاته في هذا المجال أهمية فلم

(٤٥) البيان الاول لجماعة المسرح الاحتفالي

— بيان المسرح العربي ، مسرح الحكواتي

(الشرح) يونيو ١٩٨١ (مصرية) . الحياة المسرحية (سورية) صيف ١٩٧٩

(٤٦) المقالة الجديدة (مغربية) العدد ١٧ - ١٩٨٠ - حول الاحتفالية لعبد الرحيم الشريف

الحياة المسرحية (سورية) خريف ١٩٧٩ - الاحتفالية المسرحية بقلم محمد أديب السلاوي

(٤٧) الزنج ص ١٠

تتجاوز في بعض الأحيان ملاحظة في هامش النص^(٤٨) بينما اكتست ملاحظات الكاتب في هذا المضمار صبغة أجلى وأظهر وصلت حد التنظير في مواقع أخرى (مقدمة ديوان الزنج) ، إن ذلك كله يبين انشغال الكاتب بهذا الأمر وإعطاءه مجالا ذا بال من اهتماماته ، كما يؤكد وعيه بأساسية مسألة الشكل في الخلق الفني الذي يريده متميزا ، فكيف يتجلى كل ذلك من خلال ممارسته للعمل المسرحي وما هو نصيب التراث في ذلك ؟ وما هو مدى اكتمال ممارسته تلك ؟

٤-٣-١ التسميات النوعية والتقسيمات الداخلية :

من بين المظاهر التي اهتم بها الكاتب هي محاولة تجنب كلمة «مسرحية» في حد ذاتها لتسمية آثاره فكأن في إطلاق المصطلح على عمله انسياقا مع المسرح الغربي المتعارف ولذلك سعى عز الدين المدني إلى تجنب لفظ (المسرحية) والاكتفاء باستعمالها كنعت لعبارات تراثية تغير من أثر الآخر .

فصاحب عنوان كل أثر من آثاره بتسمية نوعية رافقته فكانت كالتالي : كما نجد في جدول رقم ٥

وإذا استثنينا الأثر الأول الذي أردف فيه مصطلح «المسرحية» بصفة نوعية تثير الاهتمام ولا تخلو من طرافة بالنسبة لما هو مستعمل من

(٤٨) مسرحية التربع والتدوير ص ٤٧ مجلة الفكر (أكتوبر ١٩٧٧)

مولاي السلطان الحسن الحفصي ص ٢٩

جدول رقم ٥

عنوان الاثر	التسمية النوعية
- ثورة صاحب الخمار	مسرحة شبه تاريخية
- الزنج	ديوان مسرحى
- الحلاج	رحلة مسرحية
- الغفران	رسالة مسرحية
- مولاي السلطان الحسن الحفصى	ألوان تاريخية فى مسرحية الشعب

مصطلحاته والأثر الخامس الذى جعل كلمة (مسرحية) فى المرحلة الثانية بعد تسمية (ألوان تاريخية) نلاحظ أنه أطلق تسميات نوعية مختلفة تُستعمل للتعبير عن فنون من التعبير والإنشاء العربيين وتنتمى إلى التراث ولعل لها من الدلالات ما يتجاوز معناها الاصطلاحي ذلك

فمصطلح «الديوان» يفيد من بين ما يفيد «مجتمع الصحف» أو «الكتاب الذي تجمع فيه الأشعار أو الأخبار» . . . أو الأسماء «لأهل الجند وأهل العطاء . . .» كما يعبر عن مفهوم المكان الذي يجتمع فيه لفصل الدعاوى أو النظر في أمور الدولة وهذا الاستعمال من أصل فارسي^(٥٠) .

ولعل المعنى الثانى يتماشى أكثر مع المنطق الداخلى للأثر إذ هو يفيد مكان الاجتماع فى قضايا الدولة ، دولة «الزنج» والمسرحية كلها حوار وصراع حول دولة «الزنج» ومصيرها . وتوظيف هذا المصطلح يبدو عن وعى من الكاتب إذ يقول فى آخر مقدمته «الزنج» . . . «إن الزنج» ديوان مسرحى واقصد بذلك أن الزنج ليست مسرحية فقط بل هى تضافر بين المسرح والموسيقى وتناصر بين التمثيل والنحت وتيا من بين المنظور والمسموع والمنطوق . . .»^(٥١) أما الرحلة المسرحية فمصطلح يذكرنا بالرحلات وأدب الرحلات ويتماشى مع طبيعة شخصية الحلاج الرحالة أبداً رحلات على أرض الله وبحره ورحلات فى الفضاء الكونى عبر نفسه وتجربتها ومحنها . . . وذلك يتماشى مع مصطلح السياحة الذى يفيد «الذهاب فى الأرض للعبادة والترهب والمسيح بن مريم كان يذهب فى الأرض فأينما أدركه الليل صفّ قدميه وصلى حتى

(٥٠) المنجد ص ٢٣٠

(٥١) الزنج ص ١٥ - ١٦

الصباح»^(٥٢) وقد عُرِفَ المتصوفون بكثرة السياحات ، أما مصطلح الرسالة (المسرحية) فيذكرنا بأدب الرسائل ورسالة الغفران في مقدمتها ولكنها تذكرنا كذلك برسالة المفكر والكاتب والمثقف بصورة عامة إزاء من يعيش معهم من الناس ولعل في ذلك ما يعبر عن شخصية المعري كما ارتأها الكاتب .

التقسيمات الداخلية

زيادة عن التسميات النوعية بحث عز الدين المدني عن تسميات للوحدات المكونة للأثر المسرح اقتبس أهمها من التراث وكأنه يسعى إلى إبداع هندسة خصوصية لآثاره تتجلى مظاهرها من خلال هذه الوحدات وطرق توليها وترابطها متجنباً استعمال المصطلحات التي درج المسرحيون على استعمالها خاصة في المسرح التقليدي فلا نكاد نجده يستعمل مصطلح «فصل» أو «مشهد» بل أطلق مصطلحات تنوعت بين الأثر والآثر يمكن ضبطها في هذا الجدول :

ومهما اختلفت التسميات التي أطلقها الكاتب على الوحدات الداخلية لآثاره فلقد حرص على أن تستجيب إلى المنطق الداخلي الذي

(٥٢) لسان العرب ج ٢ ص ٤٩٢

جدول رقم (٦)

عنوان الأثر	التسمية النوعية	كبرى	الواحدات الداخلية
نورة صاحب	مسرحية		صغرى
الحمار	شبه تاريخية	الطور (طوران)	الحركة (٦ حركات في كل طور)
الزنج	ديوان مسرحي	الركح (٥٢) (٣ أركاح)	فصل (فصلان في الركح الاول) طور (طوران في الركح الثاني) (طوران في الركح الثالث)
الحلاج	رحلة مسرحية	المرحلة وعددها ٩ المحطة وعددها ٨	لا شيء
الغفران	رسالة مسرحية	الموقف ٢٠ موقفا	لا شيء

(٥٢) إن كان هذا المصطلح عن المكان مكان التشخيص فلقد بدا في هذا الأثر معبرا على منطق ترتيبي لأحداث النص

مولای الحسن الحفصی	ألوان تاريخية	لاتسمية رغم وجود تسمين	لوحة (٨ في كل قسم)
تعاوى فاطمية	تعاوى	المجلس ٣٠ مجلسا	لاشئ

يحتكم إليه الأثر وأن تُكْمَل التسمية النوعية التي أطلقها على الأثر ،
فلقد عمل على سبيل المثال على أن يحدث نوعا من التناظر الهندسى فى
مسرحية «ثورة صاحب الخمار» معبرا عن طورين أو حالتين (٥٣)
متقابلتين ومتتاليتين : حالة انطلاق الثورة وتحقيق النصر والمجد وحالة
الانتكاس وبداية الاندثار . ولعل كل المسرحية مبنية على هذا التناظر
بين الحالتين اللتين عاشهما أبو يزيد الخارجى ولو أنه يبدأ من البداية
بالإعلان عن انتكاس الثورة ثم يعود فى الزمن ليتبع مراحل الثورة
حركة حركة : «إلى أن يصل إلى نقطة انطلاق المسرحية التى هى نهاية
الأحداث ونهاية الثورة وسقوطها فيخلق بذلك الدائرة لكنه يترك فى

(٥٣) الأطوار : الحالات المختلفة نمرة ملك ومرة هلك ومرة بؤس ومرة نعيم ، لسان العرب

الدائرة فجوة هي فجوة انفتاح لحركات أخرى ... ودوائر مفتوحة
أخرى ... وثورات وليدة أخرى .. «ستبع» ...

وهي فجوة إعلان عن مسرحيات آتية للكاتب ...
«ستبع» ...

انظر الجدول رقم (٧)

جدول رقم (٧)
الطور الأول

الحركة ١	الحركة ٢	الحركة ٣	الحركة ٤	الحركة ٥	الحركة ٦	تقديم : الممثلون يقدمون الشخصيات
٣٣٦ هـ	٣٣٣ هـ	٣٣٣ هـ	٣٣٣ هـ	٣٣٣ هـ	٣٣٣ هـ	
عشية	ضحى	ضحى	ظهر	عصر	مغرب	
جبال	القيروان					الهدنة

الطور الثاني

لافتة يتبع سنة	● الحركة ٦	● الحركة ٥	● الحركة ٤	● الحركة ٣	● الحركة ٢	● الحركة ١
	٣٣٦ هـ	٣٣٦ هـ	٣٣٦	تبشير الفجر	٣٣٥ هـ	٣٣٤ هـ
	ليلا	ليلا	عشية		ليلا	عشية
	جبال الهدنة	امام أسوار المهدية	فُسحة نفسية	امام أسوار المهدية		

توزيع الحركات في مسرحية صاحب الحمار

ولقد سعى في مسرحية الغفران إلى أن يعطى التقسيمات الداخلية دلالة تتماشى وبناءها فقسّم المسرحية إلى عشرين موقفاً ومن معاني

الموقف : مكان الوقوف ويذكر بموقف المحشر^(٥٣) هذا الذي عاشته شخصيات المسرحية بأشكال مختلفة .

أما التقسيمات التي اعتمدها في الرحلة المسرحية «الحلاج» فإنها تتماشى كما يبدو مع التسمية النوعية التي أطلقها على العمل المسرحي ومع طبيعة شخصية الحلاج الكثير السياحات شأن غيره من المتصوفين. ولعل تسمية المحطة والمرحلة يذكر «بالحال» و«المقام» المعروفين عن الصوفيين وهما درجتان يعيشهما المتصوف عبر سفره الذاتي نحو الحلول في الله لكن ما يلاحظ في استعمال المدين هذين التقسيمين أنه وضعهما في نفس المكانة إذ لا فرق بينها ولا تبدو المحطة نقطة داخل المرحلة ولا المرحلة مسافة بين المحطتين^(٥٤) .

(انظر نظام تواتر المراحل والمحطات من مسرحية الحلاج في
الجدول رقم (٨)

والتفريق النوعي بين الأقسام التي أطلقت عليها التسمية الأولى أو الثانية لا تبدو بيّنة ولا مقنعة إذ نجد ثلاثة أقسام في المسرحية التطابق بينها تام سواء في نوعية المعلومات المعطاة فيها أو المنطق الجمالي المعتمد أو في نوعية الشخصيات ومع ذلك أطلق على اثنين منها تسمية محطة (محطة رقم ١) ص ٢٦ ومحطة رقم ٧^(٥٤) أطلق على الآخر تسمية مرحلة (مرحلة ٥ ص ٤٨) .

(٥٣) يقول ابن القارح : «فلما أقمت في الموقف ذهأ شهر أو شهرين وخفت ، في العرق من الفرق» ... رسالة الغفران ص ٢٤٩

(٥٤) حسب طبعة الكتاب محطة رقم ٦ ولكن سبق أن وضع رقم ٦ على محطة سابقة .

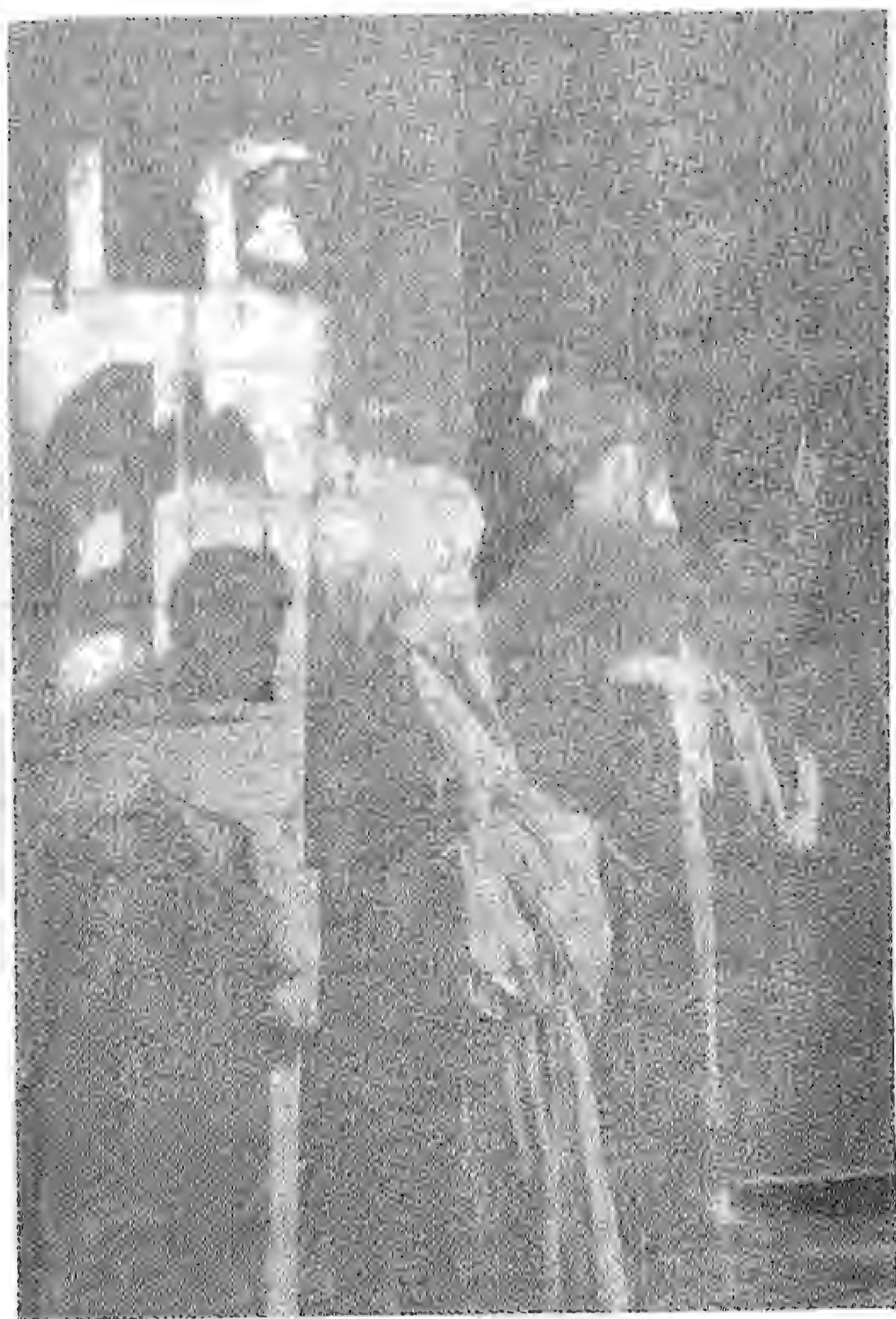
جدول رقم (٨)

نظام تواتر المراحل والمحطات في مسرجية الخلاج

المراحل	مرحلة ١	مرحلة ٢	مرحلة ٣	مرحلة ٤	مرحلة ٥	مرحلة ٦	مرحلة ٧	مرحلة ٨	مرحلة ٩	مرحلة ١٠
٢١ ص	٢٨ ص	٣ ص	٤٤ ص	٤٨ ص	٥ ص	٦ ص	٧ ص	٦٣ ص	٩ ص	٨٢ ص
المحطات	محطة ١	محطة ٢	محطة ٣	محطة ٤	محطة ٥	محطة ٦	محطة ٧	محطة ٨	محطة ٩	محطة ١٠
٢٦ ص	٣٦ ص	٢ ص	٤٦ ص	٤٦ ص	٤ ص	٥ ص	٥٨ ص	٧٣ ص	٧٤ ص	٨٩ ص

جدول رقم ٩

التسمية المطلقة	الإطار المكاني	الشخصيات الحاضرة	نوع المعلومات المقدمة
محطة إلى ص ٢٦	أمام باب العامة ببغداد	ممثل + بهلواني أحد الحلاجات	تصوير لوضع بغداد الاقتصادي والاجتماعي والسياسي بذكر السنة ٢٧٤ هـ - الاعلام بتسمية الوزير الجديد
المرحلة الخامسة ص ٤٨	أمام باب العامة ببغداد	ممثل + بهلواني أحد الحلاجات	تصوير الوضع ببغداد الاقتصادي والاجتماعي ذكر السنة ٢٨٧ هـ
المحطة السابعة ص ٥٨	أمام باب العامة ببغداد	ممثل + بهلواني أحد الحلاجات	تصوير الوضع ذكر السنة ٢٩٤ هـ



وإلى جانب محاولة التفرد في الأسماء النوعية والتقسيمات الداخلية
لتى يبدو منها سعيه إلى إيجاد نوع من البناء الهندسى ذى المنطق الداخلى
لمتأسك اعتمد عز الدين المدنى طريقة أخرى لمحاولة بناء مسرح عربى
متميز هى جماليات الكتابة الإنشائية .

٤-٣-٢ جماليات الكتابة :

يحاول عز الدين المدنى أن يستلهم بعض «الخصائص الجمالية»
المستعملة فى فنون الإنشاء العربى الإسلامى ويحاول توظيفها لبناء جمالية
للكتابة خصوصية من بين هذه الجماليات = الاستطراد والانتحال
والتضمين .

الاستطراد :

يدعونا الكاتب إلى العودة إلى معانيه فى مقدمة كتاب الحيوان
للجاحظ ويلخص مجمل معانيه فى مقدمة الزنج كما يلى : «هو التداخل
فى الأغراض والتراكب فى الأحداث ، وإلقاء الكلام على عواهنه ،
وتكديسه على بعضه البعض . . . (وهو) ثانيا سرد روايات متعددة وربما
متناقضة لحدث واحد . . . (وهو) ثالثا إيراد تحليلات وتاويلات كثيرة
تعليقا على ما غمض فى إحدى جزئيات رواية من الروايات»^(٥٥) وقد
استعمل هذه الفنية المعلن عنها فى موضعين ، فى «ديوان الزنج» -

(٥٥) الزنج ص ١٤ - ١٥

الموضع الأول - فى الركح الأول والفصل الأول^(٥٦) تعود بمناسبته ذاكرة ربحانة إلى عهد الدعوة السريّة ولحظة تحقق الدعوة والمرور من دور الستر إلى دور الجهر ثم ينتهى هذا الاستطراد بالعودة إلى نفس الحالة ونفس محور الحديث^(٥٧) أما المرة الثانية ففى المسرحية نفسها ويقوم أثناءه بتقديم الوفد العباسى الذى أقى للتفاوض مع مجلس الثورة ويبدأ عند الإعلان عن إتيان هذا الوفد ويتمثل فى أن ينادى المؤلف كل واحد من الوفد باسمه ويسأله عن ممتلكاته وعن مكانته الاجتماعية مع التعليق على الأجوبة المتلقاة تعليقا يفضح خداع أصحابها وعداءهم للزنج ويستغرق صفحتين ليعود سير الأحداث إلى سياقه^(٥٨).

الانتحال :

(انتحل فلان شعر فلان أو قول فلان إذا ادعى أنه قائله نحله القول نحلا نسبة إليه)^(٥٨) وهو الاستحواذ على كلام الغير ونسبته للنفس أو نسبة صفة ليست من خصائصه ويطلق المصطلح عادة على متحلى الشعر أو الحديث وفيه عنصر المغالطة المقصودة وقد وُظف هذا المصطلح توظيفا خاصاً فى مسرحية «مولاى السلطان الحسن الحفصى» (٢٩ حاشية) فجعل مولاى حميدة ابن السلطان ينطق بكلام ليس له . ولم يكن ذلك من باب التضمين أو الاستشهاد للرأى أو ضده

(٥٦) الزنج ص ٣٨

(٥٧) الزنج ص ٣٨ - ٤١

(٥٨) الزنج ص ٥٤

(٥٨) لسان العرب ج ١١ ص ٦٥١

ولأنما كان بمثابة تعلّة درامية تدفع إلى تصعيد الحوار حول موقف أو مسألة محدودة وكثيرا مايبدو الكلام المتحل غريبا عن طبيعة الشخصية مخالفا لمبادئها أو بعيد عن مستوى معارفها فيكون مدار الموقف المفارقة التي تصل إلى حد التناقض ، فهذا «مولاي حميدة» على سبيل المثال يخاطب أباه - بعد أن علم بحلول وفد عن سكان «الأرباض» لزيارة السلطان الحسن الحفصي - حاثا إياه على استقبالهم بلغة يبدو من خلالها غاية في الحكمة والمعرفة بمستلزمات الحكم العادل وتبدو لهجته أقرب إلى النصيح والتوجيه

مولاي حميدة : تفضل باستقبالهم يا أبي «لهم حق عليك ولك حق عليهم فالرعية لا تكون إلا بالسلطان والسلطان لا يكون إلا بالرعية . . فانت والدهم وهم أبناؤك» (٥٩) .

وحتى يفرّق الكاتب بين كلام الشخصية الطبيعي المتحل ، قد يعتمد إلى وضع المنحول بين ظفرين ويُشير في الحاشية إلى طبيعته (٥٩) وهذا النوع من الإشارة لا ينتبه إليه إلا من كان يطالع الأثر . لكنه قد يعتمد إلى الإشارة إلى الانتحال في الحوار نفسه مثل ما قام بذلك في الحوار الذي أداره بين الشخصيتين السابقتين . في موقع آخر من ذات المسرحية .

مولاي حميدة : (مخاطبا «مولاي حسن») : متى يا بني حفص

(٥٩) مولاي السلطان الحسن الحفصي ص ٢٩ (انظر الحاشية في أسفل الصفحة)

كانت لكم تقاليد في الحكم ؟ كنتم وما زلتم تستنبطون الحكم عفوا ، واعتباطا ، وعرضا ، إرضاء لا استبدادكم ، وظلمكم وجوركم ! فلكل سلطان حكم ، ولكل عهد سياسة فلا تتأبع ولا تواضل فأمركم خلط في خلط وشأنكم - إذا كان لكم شأن - خور »

مولاي الحسن : هذا ليس من عندياتك ، بل هو رأى ذلك الصعلوك الوصولي الذي يسمى بابن خلدون ، يا منفذ ! احمل « المقدمة » ادفنها واقبرها . إنها البلاء المستطير على من يطالعها !^(٦٠) .
التضمين :

ويُستعمل في الشعر ويتمثل في أن يأخذ الشاعر شطر بيت لغيره أو أكثر فيُدبجه في سياق شعره . ويستعمل في مختلف فنون الإنشاء الأخرى ، قد اعتمده الكاتب بطرق مختلفة :

إما باستعمال كلام يتماشى مع سياق الخطاب فكأنه الاستشهاد والاستدلال أو بإدخال بعض التحوير على المادة المضمّنة مثل ما وقع في مسرحية « الغفران »^(٦١) وقد وقع بيان ذلك بمناسبة العرض التطبيقي لفنية التركيب / البناء .

وإلى جانب هذه الأساليب الفنية المقتبسة من الإنشاء العربي يحاول

(٦٠) مولاي السلطان الحسن الحفصي ص ٥٦ - ٥٧

(٦١) مسرحية الغفران

عز الدين المدني أن يوظف بعض الأشكال الأخرى للتراث .
الألعاب :

حاول عز الدين المدني أن يوظف بعض أنواع الألعاب الشائبة
والرباعية كإطار للعمل المسرحي انطلاقاً من أن التمثيل إنما هو شكل
من أشكال اللعب وكان ذلك خاصة في مسرحية مولاي السلطان
« الحسن الحفصي » :

فاستعمل لعبة الورق كإطار للإعلان عن الوضع السياسي في تلك
الفترة وعلى التحالفات القائمة^(٦٢) .

كما استعمل لعبة الشطرنج كإطار لبيان التناقض الموجود بين السلطان
وبين ابنه مبينا مظاهر التنافس حول السلطة^(٦٣) .

ويعتمد تنويع أخرى للألعاب فيدير حواراً بين النجار ومولاي
حميدة حول مفهوم الحكم والسلطة في إطار لعبة « الخريقة »
الشعبية^(٦٤) .

وإلى جانب ذلك يعتمد عنصرى اللعب / اللهو والتمثيل فيتقنص

(٦٢) مولاي السلطان الحسن الحفصي ص ٣٣

(٦٣) مولاي السلطان الحسن الحفصي ص ٥٣

(٦٤) مولاي السلطان الحسن الحفصي ص ٧٤

الأقزام أدوار السلاطين والحكام الموجودين في تلك الفترة بينما تُصبح بقية الشخصيات تلعب دور الجمهور، وتنطق باسمه ويقع أثناء ذلك بسط الوضع السياسى العالمى وبيان الصراع الداخلى بين السلطان وابنه فى تونس^(٦٥) وهذا النوع من اللعب يشبه ما يسمى بالمرح داخل المسرح .

بعد عرض العناصر التى سعى من خلالها عز الدين المدنى إلى بناء كتابة مسرحية عربية متميزة يتبين أنه لا يزال فى مستوى التجريب إذ لم يقف على منطق متماسك ولم يُحدّد جماليات نوعيّة متكاملة تصل إلى مستوى المنظومة المتناسكة المكونات فبعض ما اقترحه من فنيات اعتبرها مميزة ليست فى حقيقة الأمر إلا تعبيرات عن فنيات غربية معروفة فلقد ذهب إلى اعتبار « الاستطراد » مثلاً فنية أساسية ليتجاوز شكل الكتابة الغربية ولكننا إذا أمعنا النظر فى الاستطراد الأول^(٦٦) نلاحظ أنه لا يختلف فى شيء عن فنية « الومضة التراجعية »^(٦٧) الغربية المستعملة خاصة عند الحاجة إلى الرجوع إلى أحداث سابقة عبر ذاكرة إحدى الشخصيات أو عبر سرد راوى هذه الأحداث وعادة ما تستعمل فى السينما والمسرح قصّة تجسيم هذه الأحداث وتجاوز طابع السردية الذى

(٦٥) مولاى السلطان الحسن المصطفى ص ٨٦

(٦٦) الزنج ص ٣٨

(٦٧) مايعبر عنه بـ dash back

لايتماشى وجنس التعبيرين على أن من القواعد الأساسية التي تعتمد عليها هذه الفنية ضبط بداية هذه « الومضة التراجعية » ونهايتها بشكل لا تختلط فيه الأمور في ذهن المتلقى ويستطيع معه أن يقف على منطق ترتيب الأحداث وتسلسلها وكثيرا ما يلجأ إلى تطابق بداية هذه الومضة مع نهايتها ، ونكاد نجد كل هذه المقومات متوفرة في هذا « الاستطراد » إذ كان هذا الأخير تجسيدا لما كان يمكن أن يسرد عن فترة من فترات الماضي النضالي للجماعة (أعضاء مجلس الثورة) تَمَّ أثناءها الإعلان عن نهاية مرحلة الدعوة السياسية السرية وحلول مرحلة الجهر بها ، كما توفر التطابق بين بداية هذا « الاستطراد » ونهايته فلقد كانت بداية الخروج عن سياق الحوار متمثلة في تدخل ريمانة التالى :

ريمانة : لقد ذهب دور الستر، وجاء دور الجهر- وكان حجبنا حقا ، انكشف الإيمان وقامت الدعوة^(٦٨) .

وبنفس هذا النص يعلن عن نهاية هذا « الاستطراد » وبداية العودة إلى سياق الحوار الأصيل^(٦٨) الأمر الذى يؤكد أن ما أطلق عليه عز الدين المدنى تسمية « استطراد » وألحَّ فى التأكيد على أهميته فى مشروع بناء كتابة مسرحية عربية متميزة ليس فى حقيقة الأمر غير « ومضة تراجعية » . وأما الاستعمال الثانى لمصطلح « الاستطراد » فكان مع

(٦٨) الزنج ص ٣٩

(٦٨) الزنج ص ٣٨

الإعلان عن حلول « الوفد العباسي على أعضاء مجلس الثورة » (٦٩) ولا يبدو في حقيقة الأمر إلا شكلا من أشكال « التفریب » المستعمل عادة لكسر الإيهام المسرحي وذلك بمحاولة الحول دون اندماج المتفرج فيما يجسّمه الممثلون من أحداث وحالات . والوسائل إلى هذا الغرض متنوعة ومتعددة وأهم هذه الوسائل قطع تسلسل الأحداث بإدخال عنصر أو عناصر غريبة عنها كأن يظهر المؤلف على الركب ويخاطب شخصية من شخصيات المسرحية ولعل هذا ما استعمله الكاتب في هذا « الاستطراء » بالذات إذ قام « المؤلف » يخاطب أعضاء الوفد العباسي واحدا واحدا بطريقة أشبه ما تكون بالاستنطاق فاضحا لنوايا الوفد العباسي الحقيقية ومذكرا في الآن نفسه الجمهور بأن الأمر يتعلق بعرض مسرحي لا غير وبالتالي لا حاجة للاندماج بل يتوجب التحلي بالفطنة ويحضور البديهة حتى يمكن فهم حقيقة ما يدور من أحداث وأحوال (٧٠) .

وتتجلى قيمة هذه الفنية إذا ما اختار المسرحي الوجهة التعليمية في مسرحياته . ولقد نجح عز الدين المدني في استعمال هذه الفنيات أكثر من مرة . إن استعمال مثل هذه الفنيات ينسجم ونوع التعامل الذي اختاره الكاتب مع التراث والممثل في إزالة هالة تقديسية عن شخصياته ومواده .

(٦٩) الزنج ص ٥٤

(٧٠) الزنج ص ٥٤ - ٥٥

وقد يستعمل لنفس الغرض « التقديم بوجه مكشوف » وتتمثل هذه الفنية في أن تقوم الشخصية من شخصيات المسرحية بالتوجه إلى الجمهور مباشرة فتقدم نفسها مستعملة في ذلك ضمير المتكلم ، فيتم بذلك كسر ما يسمى بالجدار أو الحاجز الرابع .

المنصور : أيها الناس ! (متوجّها إلى الجمهور) أنصتوا يرحمكم الله ! إني أعرفكم بنفسى وبنسبى وبأحفادى .. أنا الإمام الهمام أبو الطاهر إسماعيل الملقب بالمنصور بالله الفاطمى (٧٠)

كما استعمل هذه الفنية في بداية مسرحية « ثورة صاحب الحمار » محاولاً بيان أطراف النزاع المتقابلة فكان ذلك بمثابة المدخل :
مجموعة أولى من الممثلين : نحن الشعب في هذه المسرحية الحقيقية .

الرعاة : نحن الشعب ! نحن الشعب ! نحن الشعب !
واحد منهم : نحن أبناء البلاد ! نحن طينها وماؤها ورحيقها بها ولدنا ، وعليها نحيا ، وفي أرحامها ندفن لنبعث من جديد (٧١) .
مجموعة ثانية من الممثلين : نحن نمثل فقهاء القيروان في هذه المسرحية التاريخية

فقهاء القيروان : نحن فقهاء القيروان في هذه المسرحية الذين

(٧٠) ثورة صاحب الحمار ص ١٢

(٧١) ثورة صاحب الحمار ص ٧ - ص ١١ -

عاشوا في القرن الرابع الهجري طغيان الشيعة وعسف الخوارج . . .
واحد منهم : لقد كان عصرنا ظلما ظلاما وفجورا جورا . . .
جمع ثالث من الممثلين : نحن نمثل الخونة والعملاء والأذئاب في
هذه المسرحية الخيالية . . .

واحد منهم : يا كاتب المسرحية ! لماذا تريد منا أن نكشف عن وجوهنا
الحقيقية ! السر يا كاتب المسرحية !

ثان : نعم نحن الخونة قاومنا ثورة صاحب الحمار الوطنية ! نحن
العملاء من صنهاجة وكتامة فتكنا بزناة . . .

لكن ، هل يمكن اعتبار ما سبق بيانه من فنيات الإنشاء العربي
فنيات بديلة ؟ إن أغلبها لا يخرج عن جماليات الكتابة في المسرح
الغربي ، فهل يكفي أن نطلق تسمية تراثية من نوع الاستطراد أو
الانتحال أو التضمين على فنية غربية حتى تصبح عربية أصيلة ؟ وهل
يمكن اعتبار هذا المسلك مسلكا ناجعا وموصلا إلى تأسيس المسرح
العربي المنشود ؟

إن الأمر يعود إلى طريقة طرح عز الدين المدني للمسألة ولطبيعة
الحلول التي أرتاها إذ إن ما قدمه منها كان متعلقا بفنون الإنشاء العربي
وهو ما جعل اهتمام عز الدين المدني مقتصرًا على عنصر النص من
العمل المسرحي في حين أن وجوه العمل المسرحي متعددة ولا تقتصر
على الجانب الإنشائي فحسب ولعل هذا هو السبب الذي جعل تجربته
محدودة النتائج ، لا قدرة لها على الإجابة عن الإشكالية المطروحة

والمتمثلة في كيفية تبني جنس من التعبير دون اعتياد فنياته في حين أن تلك الفنيات هي التي تُكوّن عمليا ذات الجنس ، وإن كانت هذه الفنيات مختلفة فإن ذلك ناتج عن تطور نوعي لتلك الفنيات ، زيادة على أن المسرح الغربي ليس مسرحا جامدا فهو متحرك ومتغير أبدا .

إن المفارقات التي يدخل فيها المبدع المسرحي العربي لا حد لها إذا ما سعى إلى بناء « مسرح عربي متميز » دون أن يطرح بصفة جذرية ماهية المسرح ذاتها ودون أن يضع ضمن تصوراتهِ إمكانية الوصول إلى أشكال من التعبير قد تكون في قطيعة تامة مع المسرح والكتابة المسرحية ولعل من تجليات بعض هذه المفارقات ما نجده في ديوان « الزنج » نفسه فلقد عبر الكاتب في المقدمة التي صدر بها المسرحية عن عزيمة ثابتة وقرار لا تراجع فيه في تأكيد الحاجة إلى ترك فنيات الكتابة المسرحية الغربية وبناء « مسرح عربي متميز » إذ في ذلك محاولة لإزالة التبعية الثقافية وتأسيس ثقافة عربية مستقلة ومتميزة كما أعلن عن « ديوان الزنج » باعتباره محاولة تجسيد لهذا التطلع^(٧٣) لكن - وبعد ذات المقدمة - يكتب عز الدين المدني في معرض كلامه عن مراحل إنجاز مسرحية « الزنج » ما يلي :

« وهكذا كان العمل ، أي النص الخام الأول قد صهره منصف السويسي بإعانة رجاء فرحات في قوالب دراماتورية وافقت عليها لأنها

(٧٣) الزنج ص ١٢

لم تكن مضمون النص من جهة ولأنها جنحت إلى المستوى البرشتي من جهة أخرى» (٧٤) .

تبدو جليا من خلال ما عرض من محاولات الكاتب محدودية توظيف « فنيات الإنشاء العربي في بناء « كتابة مسرحية متميزة » ويبدو جليا كذلك أن بناء « مسرح عربي » لا « مسرح عند العرب » لم يتجاوز عند عز الدين المدني مستوى التطلعات ...

(٧٤) الزنج ص ١٨ والتسطير من عندنا

بمثابة خاتمة

لقد تبين من خلال تدبرنا لآثار عز الدين المدني المسرحية توجهه التراثي ومعاداته لكل رؤية عدمية تراثيا . كما تبين من خلال كثافة المواد التراثية المعتمدة وتواترها في آثاره أن الأمر ليس عرضيا بل يعبر عن اختيار واع تجلّى من خلاله موقف من هذا التراث محدد يمكن تشخيصه من خلال أهم سمات التعامل الذي خصّه به ويمكن إجمالها في ما يلي :

١ - لم ينظر للتراث باعتباره نسيجاً متجانساً يمثل الكمال ، بل نظر له على أنه رصيد من التراكمات التي ترسّبت عن ممارسات المجتمعات العربية الإسلامية عبر العصور فلم تكن المادة التراثية التي انتقاها لتخلو من التنوع والاختلاف بل والتناقض شأنها في ذلك شأن مسيرة هذه المجتمعات التي ولّدتها .

٢ - بدت هذه المادة التراثية بمثابة الخلفية الذهنية والمادية للمجتمع العربي الإسلامي المعاصر فلم يكن ليتخرج من تصويرها تصويراً تبدو من خلاله خالية من الجمود وبعيدة عن الكمال في آن . فكان عز الدين المدني - من هذه الوجهة - بعيداً عن أية نظرة ماضوية أو تقديسية للتراث .

٣ - غلب الطابع النفعيّ على طريقة تعامله مع التراث . فلم يكن ما انتقاه من مادة تراثية مقصودا لذاته بل كان وسيلة تناول الكاتب بفضلها بالعرض والتحليل ما اعتبره قضايا أساسية للحظة الحاضر ومن تلك الزاوية كان التصرف في هذه المادة التراثية وكان التجوُّز .

٤ - إن كانت المادة التراثية المعتمدة تنتمي إلى حيز عربي إسلامي فإن توظيفها لم يكن بالضرورة تعبيرا عن مشاغل أو قضايا قومية عربية أو إسلامية بل كانت هذه المشاغل أقرب للاندراج في حيز ما يسمى « بالعالم الثالث » الشيء الذي أضفى نوعا من التباعد إضافيا بين طبيعة المادة التراثية وطبيعة مصادرها من ناحية وبين الخطاب الذي تعبّر عنه من ناحية أخرى . فمسائل من نوع : البناء بعد التحرير ودور المثقف في هذا البناء الوطني وعلاقته بالسلطة والشعب ونظام الحكم تكاد تكون محور اهتمام مختلف آثاره المسرحية . هذه القضايا وإن كانت من بين هموم المجتمعات العربية والإسلامية فإن طرحها لم يكن في نطاق نظرة قومية تُنزل هذه القضايا في نطاق مهام تاريخية بيّنة . لكن المنطلق الذي يبدو أكثر جلاء في نظرة عز الدين المدني إنما هو المبدأ الذي ظهر بشكل متكامل - منذ النصف الثاني من هذا القرن عندما تكثفت حروب التحرير - وعادة ما تُطلق عليه تسميات في شكل شعارات من نوع « الحق في الاختلاف » و « الحق في التعبير » وقد تولدت عن هذا المبدأ مجموعة من التيارات الفكرية والفنية وقفت ضد « المركزية الأوروبية » وسعت لتكسير هيمنة « الثقافة البيضاء » ويمكن أن نذكر من

بين أهم هذه التيارات « تيار الزنجية » الذى دعا إلى الكرع من ينابيع الثقافة الأفريقية . وجلى أن مبدأ مثل هذا لا بد أن يؤمن أساساً بتعدد الهويات الحضارية كما يؤمن أساساً بالديمقراطية الثقافية ويقف ضد هيمنة ثقافة على أخرى مهما كانت . . .

٥ - ومسألة «بناء مسرح عربى متميز» لا يخرج عن هذا التوجه المتمثل فى البحث عن خصوصيات الثقافة العربية ومميزاتها ومن هذا الوجه هو تطلع مشروع لكن ذلك لا يمنع من أن نقول إن المسلك الذى اختاره لتحقيق ذلك لم يزل فى حاجة إلى نظرة أكثر شمولاً للحدث المسرحى زيادة على أن المسألة فى حد ذاتها تطرح مجموعة من المفارقات لا يمكن الوقوف على أطرافها وعلى فهم أبعادها واستشفاف آفاقها دون دراسة لمختلف التجارب التى سعت إلى الخروج عن النمط الأرسطى وما بعد الأرسطى فى الإبداع المسرحى . . سواء فى الممارسة العربية أو غير العربية . ولا يمكن أن يتم ذلك بصفة جادة وناجعة إلا بدراسات ميدانية لمختلف تجليات الإبداع المسرحى دراسات مقارنة وتجنُّب كل ما هو كلام حول الكلام وخطاب حول خطاب . . .

ملحق

عز الدين المدني ... من هو؟

عز الدين المدني ... من هو؟

اعتمدنا في إعداد هذا التعريف بعز الدين المدني بالدرجة الأولى على استقراء آثار الرجل ثم على محادثات أجريتها معه ومع بعض من عايشه . وحاولنا فيه إعطاء صورة عن تكوين الرجل ومختلف نشاطاته الإبداعية مجتنبين الدخول في كثير من الجزئيات ومكتفين بما يمكن أن يعطى فكرة واضحة عن الرجل مجتنبين إصدار الأحكام على أعماله وعلى رؤاه .

ولقد أحسنا ونحن نعد هذا الملحق - بثناء الفترة التي عاشها الرجل - فترة نهاية الخمسينات وبداية الستينات على وجه الخصوص وبضرورة دراستها دراسة مستوفية تتجاوز إطار هذا التعريف ولذلك نعتبر عملنا هذا عملاً أولياً مفتوحاً إذ بدون فهم عميق لمقومات الفترة الثقافية لا يمكن بحال تنزيل أى أديب المنزلة التي هو أهل لها خاصة إذا ما كان على قيد الحياة ولا زالت أبواب العمل الفكرى والإبداعى مفتوحة أمامه على مصراعيها ..

حياة الرجل وتكوينه

عز الدين المدني هو من مواليد ٦ جوان ١٩٣٨ بتونس العاصمة

وهو السابع في عائلة ضمت ثمانية أطفال . كان أبوه ينتمى إلى فئة الحرفيين المتواضعى الداخل فقد كان يشتغل حلاقاً وكأغلب حلاقى أرباض تونس كان يبيع العطر وكان «مستورا» يقى بحاجيات أفراد عائلته قدر المستطاع .

أما عن تكوينه فهو أقرب إلى التكوين العصامى منه إلى شىء آخر إذ إنه لم ينه أى مرحلة من مراحل الدراسات التى زاوها ونتيجة لذلك لم يكن ليتحصل على أية شهادة ثانوية أو عالية . فبعد إتمام دراسته فى المدرسة الابتدائية التابعة للمعهد الصادقى التحق بمعهد «كارنو» الفرنسى ليركه سنة ١٩٥٧ دون أن ينهى السنة الثالثة وفى الوقت نفسه كان يتابع دروس الديبلوم العالى فى الأدب واللغة العربية فى معهد الدراسات العليا وهو النواة الأولى للجامعة التونسية وكعاداته لم يواصل الدراسة إلى نهايتها بل تابع دروسا للفلسفة كانت تلقى فى إحدى المدارس «الحرّة» (أى بمقابل) مدة سنتين أمكنه الاطلاع خلالها على معظم المدارس الفلسفية الغربية خاصة وقد اتفق أن كان أحد أساتذته فى تلك المدرسة ممن ترجموا كتب الفيلسوف هايدىكير والفلاسفة الألمان إلى اللغة الفرنسية . . .

ثم إنه تابع ابتداء من من ١٩٦٢ دروساً فى علم الاجتماع بالجامعة التونسية كان يلقيها بكلية الآداب التونسية بعض الأساتذة الفرنسيين وخاصة منهم «ديفينيو» ولكنه ترك هذه الدروس دون أن يتقدم إلى الامتحان النهائى ، وأعاد الكرة من جديد سنة ١٩٧٩ عندما أقدم على الهجرة إلى العاصمة الفرنسية فسجل نفسه فى شهادة الدراسات المعمقة فى المعهد التطبيقى للدراسات العالية (وهو من معاهد التعليم العالى

القليلة التي لا تشترط لدخولها ضرورة توفر شهادة البكالوريا أو الاجازة لدى المترشح إذ يمكن أن يعتمد في ذلك على قيمة الأعمال التي أنجزها المترشح في مجال الدراسات والبحوث). لقد كان ينوى إعداد رسالة (دكتوراه) حلقة ثالثة... ومن جديد عاد إلى تونس قبل أن يتم الرحلة إلى نهايتها...

فإن كان لهذه الدراسات - التي اتسمت بالتقطع المستمر - دور في تكوين الرجل فإن الدور الأهم في بناء ثقافته وإثراء معارفه قد لعبته مدرسة من نوع آخر هي مدرسة العصامية التي تعتمد معاينة تجارب الرجال ومعايشتها وخوض مغامرة الممارسة التي تدفع المرء للتعلم المستمر لا من نجاحاته فحسب بل من أخطائه ومن مواطن فشله على الأخص... كما تدفع الإنسان إلى الانفتاح على ضروب المعارف ومختلف الفنون ولعل هذا ما عبر عنه عز الدين المدني نفسه - في مداخلة قدمها بالمركز الثقافي الدولي بالحمات - بقوله : «إني متنوع الاهتمامات والمشاغل والوسواس منذ زمن التلمذة والطلب ، فإني أحب علم الجبر ، وأهوى الهندسة المعمارية وأهتم كثيرا بفن المصوغ ، واللباس والأثاث... وأنكب ساعات الفراغ على كتب الفلسفة ، لأني مولع بالفلسفة شديدا...»^(١).

ولعل أهم الأطر التي ساعدت على هذا التكوين العصامي هي التجمعات الأهلية التي لا تدخل مباشرة للدولة العصرية فيها وأهمها

(١) ص ٣ ، ٤ : المعرفة في كتاباتي (مخطوط) قدمت هذه المداخلة في نطاق ملتقى نظمته المركز الثقافي الدولي بالحمات اهتم بموضوع «المعرفة والمسرح» .

المقاهى الأدبية التى انتشرت فى تونس العاصمة ما بين الحربين واستمرت حتى السنوات الأولى من الإعلان عن الاستقلال وأهم هذه المقاهى التى تابع صاحبنا نشاطها بشكل مستمر هى مقهى المغرب التى يلتقى فيها الأدباء والنقاد من أجيال مختلفة ، كما كان يحضرها إلى جانب التونسيين مثقفو جبهة التحرير الجزائرى أمثال الطاهر وطار وبن عائشة وبن هدوقة . . . وكانت اللقاءات فرصة لنقاش ما ينشر من مقالات وما يصدر من كتب وما يجد من القضايا وكان يتسم النقاش بالجدية والحماس إلى حد النزاع الفكرى الذى كانت تبرره خصائص تلك الفترة التاريخية التى كانت تعيشها البلاد والآفاق التى يُنظر من خلالها هؤلاء المثقفون المختلفو المشارب - من زيتونيين وصادقيين وخارجين عن هؤلاء وأولئك - إلى تونس الجديدة وإلى الثقافة الواجب بناؤها والتى تصوّرُها لكل فريق آماله وقناعاته . . . ويشهد من عايش تلك الفترة وهذه اللقاءات بقدرة الرجل الغريبة على الصمت والإنصات ، فقليل ما كان يتدخل مع فريق ضد آخر ، ولعل السبب فى ذلك حياؤه من ناحية وصبره على المعرفة من ناحية ثانية خاصة وهذه النزاعات دوافع إضافية للإدمان على المطالعة إدمانا يناسب تلهفه إلى المعرفة . . .

وإلى جانب المقاهى الأدبية كانت اللقاءات مع الرسامين فى نهج القاهرة نافذة على عوالم الفنون التشكيلية وفرصة لمعايشة هموم هؤلاء الفنانين واكتشاف مشاغلهم الفنية . . .

كما شكلت جمعية السنمائيين الشبان مجالا معرفيا آخر إذ فى نطاقها أمكنه الاطلاع على تقنيات السنما خاصة وقد تابع تربصا فى مدينة

جرينوبل Grenoble الفرنسية تدرب خلاله على كتابة السيناريو، وعلى التقاط الصور والتركيب ، وسنجد للفنيات السنمائية تأثيرها البين على أعماله القصصية والمسرحية الآتية .

ولا يمكن إنهاء الحديث عن تكوين عز الدين المدني دون الإشارة إلى رجلين أثرا فيه تأثيرا خاصا أحدهما لم يعرفه مباشرة والآخر عايش فترات عطاءه الكبرى وهما على الدوعاجي والفقيد محمد فريد غازي . أما مايربط بينه وبين على الدوعاجي فصلات تشابه غريبة إذ كلاهما من أرباض مدينة تونس وكلاهما عرف من طرف من عايشهما بنوع من الخجل والحياء ، وكلاهما فقد أحد والديه وهو صغير السن فإن كان الأول لم يعرف أباه وعاش مع أمه فلم يعرف المدني أمه وعاش مع أبيه . . . أما في مستوى الإنتاج الأدبي فكلاهما عرف بنوع من البحث عن الغريب الطريف في أغلب ما أنتجاه من أعمال أدبية ولعل لاهتمام عز الدين المدني الخاص به علاقة بهذا التلاقى وهذه الصلات أما بالنسبة لمحمد فريد غازي ، فلقد كان يمثل نموذج المثقف المعطاء إذ كان واسع الاطلاع على الآداب الأجنبية وعلى الأدب العربي ، كثير العمل لا يتعب وهو من الجامعيين التونسيين الأوائل الذين عملوا على التعريف بالأدب التونسي في الخارج عبر ترجمة آثارهم وتقديمها وتحليلها تحليلًا يعتمد مناهج البحث الأكاديمي ، وهو من بين الأوائل الذين كشفوا أهمية أدب الدوعاجي والشابي ولقد كان تعرف عز الدين المدني عليه منذ سنة ١٩٥٨ ، ثم توطدت العلاقة بينهما ابتداء من سنة ١٩٦٠ . ولقد كانت فائدة المدني كبيرة من هذه الصداقة . . .

فإن كان على الدواعجى فى فترة من فترات حياة المدنى نموذجاً للمبدع العصامى المتحرر^(٢) فلقد كان فريد غازى نموذجاً لمثقف المستقبل

نشاطات الرجل

لقد تنوعت نشاطات الرجل المهنية فهو وإن لم يدخل إلى الوظيفة العمومية فإنه عمل فى المؤسسات الحكومية بصفة موظف متعاقد ، وتقلب بين وظائف فى وزارة الإعلام ووزارة الشؤون الثقافية ومصالح بلدية تونس الثقافية وكل الوظائف التى شغلها كانت متصلة بالمؤسسات الثقافية الحكومية ، فلقد شغل منصب مدير لدار الثقافة ابن رشيق وأشرف على مصلحة الثقافة ببلدية تونس ثم عُيِّنَ مديراً للمركز الثقافى الدولى بالحمامات وكلف بوحدة المجلات التى تصدرها وزارة الشؤون الثقافية . لكن تبقى الصحافة والصحافة الأدبية خاصة المهنة التى تماشى مع مشاغل الرجل وساعدته على العطاء .

الصحافة :

لقد كانت الصحافة فى أغلب الأحيان مجال يناع الأدباء

(٢) انظر ص ١٥ ، ١٦ من دُحمت السور، إعداد عز الدين - نشر الدار التونسية للنشر .
يقول المدنى : «إنه رجل من الشعب . . . أما طبقة الأثرياء فقد نقدتها . . . وكسر قيمها المتحجرة بهجراته على تبليغ الشعب اتهامات الكتاب والمثقفين يومئذ عن طريق اندماج التونسية فى الحربية القديمة . وهذا سيقرب بنا منه ونشعر به ، ونرى فيه الفنان والكتّاب الاجتماعى من الطراز الرفيع ، بالإضافة إلى التجانس فى البادىء وهى أن الأدب ضرورى للشعب لأنه صادر منه وراجع إليه» .

والعصاميين منهم على وجه الخصوص . ولم يخرج المدني عن هذه القاعدة إذ عمل منذ شبابه في كثير من الجرائد والمجلات وأشرف على بعضها ويمكن أن نذكر على سبيل المثال مجلة اللغات التي اشتغل رئيساً لتحريرها خلفاً لكاتب فلسطيني يدعى عادل نويهض ابتداء من سنة ١٩٦٠ وهذه مجلة يملكها أحمد بلخوجة صاحب المكتبة الشرقية في تونس ، وكانت تصدر هذه المجلة مرة في الشهرين وتهتم باللغات كما يدل عنوانها . ولقد كتب فيها كل من فريد غازي ورشاد الحمزاوي والطاهر الخميري . . .

والصحيفة الثانية هي ملحق جريدة العمل التي عمل فيها مع لشاعر الهادي نعمان ثم تولى الإشراف عليها . . .

كما أشرف على مجلة «الحياة الثقافية» التي تصدرها وزارة الشؤون الثقافية مدة من الزمن وفي فترات متباعدة .

الدراسات والنقد

نشر عز الدين المدني مجموعة من المقالات في نطاق نشاطه الأدبي الصحفى فكان منها النظرى والتنظيرى وكان البعض الآخر نقدياً لبعض مانشر من الإبداعات الأدبية . ولقد جمع أهم ماكتبه في الستينات وبداية السبعينات في كتاب أطلق عليه اسم «الأدب التجريبي» وطبيعى أن تكون النصوص الواردة فيه «لا تشكل هيكلًا منسجماً من الأفكار ، والقراءة والنظريات» إذ إنها كتبت في فترات متباعدة وكانت مستوياتها متفاوتة لكن المنطلق الذى خضعت له هو المزاوجة بين التنظير

والنقد والسّمة التي غلبت على هذه النصوص هي الدعوة للجديد والطريق والتمرد على بعض التعبيرات الأدبية . ولقد نشرته الشركة التونسية للتوزيع سنة ١٩٧٢ في ١٢٦ صفحة من القطع المتوسط وإلى جانب هذا الكتاب نشر تقديمين لكتابين لعلّى الدوعاجي كان التقديم الأول بعنوان «على الدوعاجي الكاتب البائر !» وكان الكتاب مجموعة سهرت منه الليالي القصصية ويقع هذا التقديم في ٩ صفحات عرف فيها بعلّى الدوعاجي وبين تميّزه الأدبي وحساسيته المرهفة ووعيه بدوره في مجتمعه باعتباره فنانا وكان نشر الكتاب بمناسبة مرور ٢٠ سنة على موته أي سنة ١٩٦٩ وقامت بنشره الدار التونسية للنشر ونادى القصة بتونس .

أما التقديم الثاني فهو للكتاب الثاني الذي أعد فيه المدنى مجموعة من آثار على الدوعاجي غير المنشورة إلى جانب وثائق عن حياته وعن عصره ونشرتها الدار التونسية للنشر في أكثر من ٢٠٠ صفحة من القطع الصغير وقد عنون تقديمه ذلك بـ «عصره المأزوم» وحاول في بدايته التعليق على ما ساد من أوهام وأساطير خلقها بعض المثقفين حول مقهى «تحت السور» وجماعتها ، وحاول من جديد إبراز تفرّد الدوعاجي وتميز أدبه ، الذي كان «شهادات عن عصره العسير المأزوم . . .» .

القصة

كانت القصة الجنس الأدبي الأول الذي اختاره المدنى للتعبير عن مشاغله ولقد نشر الكثير منها في الصحف والمجلات ولقد سعى فيها إلى

البحث عن الجديد والطريف حتى وإن كان ذلك باعثا على مصادمة
أذواق الناس بل لعله سعى حثيثا إلى ذلك وأهم عمل قصصى للمدني
أثار ضجة في الأوساط الأدبية هو «الإنسان الصغير» الذي نشره تباعا في
مجلة الفكر وقد كانت ردود الفعل في بعض الأحيان غاية في العنف
باعتبار أن هذا النص استفزاز لا غير ، فلم يَرَّ من ناهضوا هذا العمل
أى داع لتحريف بعض الآيات القرآنية خاصة وهذا التحريف في رأيهم
بعيد عن أى ذوق فنى وجمالى .

أما العمل الثانى فهو خرافات التى نشرتها الدار التونسية للنشر سنة
١٩٦٨ فى أكثر من ٢٦٠ صفحة من القطع الصغير وقد احتوى الكتاب
على ٧ أعمال قصصية اعتمد فيها على فنيات فى الكتابة لم تكن مألوفة
وأهمها «المونتاج» أو التركيب واختلفت طبيعة المواد المعتمدة فكان
بعضها من القصص الشعبى مثل «فتوح اليمن» أو «خرقة رأس
الغول» . وكان بعضها من قصاصات الجرائد والنشرات الإخبارية
الإذاعية مثل ما كان الأمر بالنسبة لـ «سقيايا مطر» وكان نشر هذا
الكتاب فى نطاق نشاط نادى القصة «أبو القاسم الشابي» أما العمل القصصى
الثالث فهو مجموعة «من حكايات هذا الزمان» التى نشرتها دار الجنوب
للنشر ضمن سلسلة «عيون المعاصرة» فى جانفى ١٩٨٢ وقد جمع فى هذا
الكتاب قصصا كتبها فى فترات متباعدة ونشر بعضها فى إحدى المجلات
العربية الصادرة فى باريس سنة ١٩٧٩ عندما كان يعيش فى العاصمة
الفرنسية ويبدو أن اكتشاف عز الدين المدني للمسرح وللكتابة المسرحية
أبعده عن القصة ولو أنه علل ذلك تعليلا آخر إذ قال مايلى : «أملى قد
خاب فى كتابة القصة القصيرة والطويلة . . . لأن النص صامت ،

مختوم بخاتم الضبط والثبات وقد يصل إلى الناس وقد لا يصل...»^(٣).

المسرح

نعم - يهتم بكتابة المسرحية إلا بعد أن خبر عوالم كتابة القصة ، ورغم اطلاعه على النشاط المسرحي منذ صباه - إذ أمكنه مشاهدة أعمال قدمتها الأجواق المسرحية التي كانت تعمل في تونس - فإنه لم يلتفت إلى التأليف المسرحي إلا مع أواخر الستينات ويمكن أن نعتبر اتصاله الجاد بالتأليف المسرحي كان مع التجربة التي خاضها في دار الثقافة ابن خلدون مع مجموعة من الشبان كانوا مولعين بالعمل المسرحي أيما ولع ويمكن أن نذكر من بينهم سمير العيادي الذي أصبح من أهم كتاب القصة في تونس وفاضل الجزيري العضو المؤسس لمجموعة «المسرح الجديد» ومحمود الأرناؤوط إلى جانب الكاتب نفسه وتمثل هذا العمل في إعداد قصة رأس الغول للمسرح وقد انفتحت آفاق الكتابة المسرحية لعز الدين المدني مع مسرحية «ثورة صاحب الحمار» التي مثلتها أهم فرقة مسرحية محترفة في تلك الفترة وهي فرقة مدينة تونس للتمثيل العربي وأخرجها مديرها المرحوم علي بن عياد وهو في عز عطائه . ومنذ تلك الفترة ألف عز الدين المدني عددا من المسرحيات نشر منها خمسا في كتب مستقلة وهي على التوالي :

(٣) «المعرفة من خلال مسرحياته» مداخلة قدمها المدني في إطار ملتقى حول المعرفة في المسرح أعمده المركز الثقافي الدولي بالحمات .

— ثورة صاحب الحمار^(٤) التي أصدرتها الدار التونسية للنشر
تونس ١٩٧٠ - ١٩٧١

— ديوان الزنج^(٤) الدار التونسية للنشر نوفمبر ١٩٧٣

— الحلاج نشر مؤسسات ابن عبد الله تونس ١٩٧٣

— الغفران نشر دار المعرفة للنشر تونس ١٩٧٧

— «مولاي السلطان الحسن الحفصي» نشر الدار العربية للكتاب
تونس ١٩٧٧^(٤)

— الغفران : نشرتها دار المعرفة بتونس سنة ١٩٧٧ وله مسرحية
منشورة في مجلة الفكر التونسية أكتوبر ١٩٧٧ هي «رسالة التبريع
والتدوير» وله مسرحية مرقونة هي «تعازي فاطمية ، أو تعازي
الفواطم» ثم عرضها في نطاق مهرجان الحمامات الدولي صائفة ١٩٧٨
من طرف الفرقة المتفرغة بالمهدية^(٤) .

كما أنه نشر في مجلة الحياة الثقافية العدد الرابع فيفري ١٩٧٨ إعادة
كتابة لمسرحية إيشيل «الفرس» والملاحظ أنه وإن أعلن في قفا مجموعة
«من حكايات هذا الزمان» القصصية على ثلاث مسرحيات لا نعرفها
وهي : المعبوكة - الهلالية - التشريكة - فإننا لم نقرأ له ولم نشاهد
مسرحية جديدة واحدة . فما السر في ذلك ؟ أهو العزوف من المسرح
إلى جنس آخر من الأدب ؟ أم استعصاء الكتابة المسرحية الجديدة
عليه ؟ أم عواقب الكتابة المسرحية التي لم تعد مأمونة ؟ أم هي مشاغل
الرجل الإدارية أخذت وقته كله وأوصدت أمامه أبواب الإبداع ؟ أم
هي هذه الأسباب مجتمعة ؟

(٤) انظر تقديم هذه المسرحيات ص : ٢٣ و ٢٤

المصادر والمراجع

المصادر:

- ثورة صاحب الحمار :
الدار التونسية للنشر
مارس ١٩٧١
- ديوان الزنج :
الدار التونسية للنشر
نوفمبر ١٩٧٣
- الحلاج :
مؤسسة ع - بن عبد الله
جويلية ١٩٧٣ (تونس)
- الغفران :
دار المعرفة للنشر (تونس)
سنة ١٩٧٧
- مولاي السلطان الحسن الحفصي :
الدار العربية للكتاب (ليبيا - تونس)
نوفمبر ١٩٧٧
- تعازي الفواطم أو تعازي فاطمية :

نسخة مرقونة من طرف الفرقة

القارة بالمهدية

رسالة التربيع التدوير

مجلة الفكر التونسية

شهر أكتوبر ١٩٧٧

المراجع :

أذكر منها ما اعتمدته مباشرة في بحثي وسأصنفها إلى مراجع خاصة
بمسرح المدني وأخرى عامة .

وتضم هذه الأخيرة كتب التاريخ القديم منه والمعاصر كما تضم الكتب
والمقالات التي اهتمت بمسألة التراث ، إلى جانب كتب الأدب القديم
والكتب التي تناولت المسرح العربي بالدرس وقد رتبته حسب تواريخ
نشرها ، ثم سأورد في النهاية المراجع المكتوبة بغير اللغة العربية .

أ - المراجع الخاصة بمسرح المدني مجموعة من المقالات أهمها
هذه :

- ملامح من مسرح عز الدين المدني :

بقلم الحبيب الجنحاني

أثبتته عز الدين المدني في آخر مسرحية الغفران

- كلا أن الغفران ليس بخرافة ، ل :

بوزيان السعدى جريدة الصباح ٢٤ و ٢٧ أفريل ١٩٧٧

- مسرحية «الغفران» من هو مؤلفها الحقيقي ، ل :

بوزيان السعدى

- جريدة الصباح ١٥ ماي ١٩٧٧
 - مظاهر التجديد في كتابات المدني ، ل :
 الناصر بن الشيخ
 جريدة الصباح ٢٤ و ٢٧ و ٢٨ ماي ١٩٧٧
 - المدني ليس ساذجا ليسطو على كتاب أصفر ، ل :
 أحمد الحاذق العرف
 جريدة الصباح ٩ جوان ١٩٧٧
 - عندما يركب الناقد حصان طروادة ل :
 أحمد الحاذق العرف
 جريدة الصباح ١٧ جوان ١٩٧٧
 ب - المراجع العامة :

- ب ١
 - كتاب المؤنس في أخبار أفريقية
 وتونس لابن أبي دينار
 - إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب
 (المعروف بمعجم الأديباء) لياقوت الحموي تحقيق مامر
 فليوث

- القاهرة ١٩٠٧
 - تاريخ الأمم والملوك ج ٧ و ٨
 لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري
 المكتبة التجارية (القاهرة) (١٩٣٩)
 - البيان المغرب في أخبار المغرب
 (الجزء الأول) لابن غذارى المراكشي
 مكتبة صادر بيروت ١٩٥٠

- خلاصة تاريخ تونس لحسن حسنى عبد الوهاب
الدار التونسية للنشر ط ٤ - ١٩٦٨
- الأعلام (الجزء الرابع)
لخير الدين الزركلى
الطبعة الثالثة (دون تاريخ)

ب ٢

- ثورة الزنج وقائدها على بن محمد
أحمد العلبي
منشورات دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٦١
- الحركات السرية فى الإسلام
رؤية معاصرة
د. محمود إسماعيل (فاس ١٩٧٣)
- القرامطة (نشأتهم ، دولتهم وعلاقتهم بالفاطميين)
لـ : ميكال يان دى خويه
ترجمة وتحقيق : حسنى زينة
دار ابن خلدون - سبتمبر ١٩٧٨

ب ٣

الكتب :

- من التراث إلى الثورة
حول نظرية مقترحة فى التراث العربى
الجزء الأول الدكتور الطيب تيزينى
دار ابن خلدون حزيران ١٩٧٦ -

- التراث ودوره في البناء الحضاري المعاصر
وهو مجموعة من محاضرات قدمت بمناسبة ملتقى يحيى بن
عمر بسوسة أكتوبر ١٩٧٦
(منشورات وزارة الشؤون الثقافية) (تونس)
- الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)
الكتاب الثاني - دار العودة بيروت ١٩٧٧
- لغة الشعر (بحث في المنهج والتطبيق)
أحمد يوسف داود
منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي
دمشق ١٩٨٠
- التراث في ضوء العقل د. محمد عمارة
دار الوحدة ١٩٨٠

المقالات :

- مقدمة في استخدام التراث العربي في المسرح العربي
زينب المنتصر
مقال نشر في «الأقلام» عدد ٧ سنة ١٢ نيسان
١٩٧٧ (العراق)
- السمات الثورية في التراث الأدبي الغربي
لحسين مروة
مقال نشر في مجلتي : الموقف الأدبي س ٥ حزيران ١٩٧٥
الآداب ايار ١٩٦٩

ب ٤ :

رسالة الغفران

— تحقيق عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)

دار المعارف ط : ٥ القاهرة ١٩٦٩

— البنية القصصية في رسالة الغفران

حسين الواد

الدار العربية للكتاب تونس ليبيا ١٩٧٥

— دقائق الأخبار الكبير في ذكر الجنة والنار

للإمام عبد الرحيم بن أحمد القاضي

الشركة المغربية للكتب العربية — فاس الدار البيضاء

دون تاريخ

ب ٥ :

— المسرح للدكتور محمد مندور

دار المعارف مصر ١٩٥٩

— المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٩٤٨ — ١٩١٤)

د. محمد يوسف نجم

دار الثقافة بيروت ١٩٧٨

— المسرح العربي من أين وإلى أين ؟

د. سليمان قطاية

اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٢

— نقائض في المسرح العربي

د. أدونيس

الحياة المسرحية خريف ١٩٧٧

- في التمثيل العربي
د. محمد حسين الأعرجي
منشورات وزارة الثقافة والفنون (الجمهورية العراقية ١٩٦٧)
- الإسلام والمسرح
د. محمد عزيزة
ترجمة الدكتور رفيق صبان
— أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر
الدكتور فائق مصطفى أحمد دار الرشيد للنشر العراق
١٩٨٠:

- تساؤلات وآراء حول نشأة المسرح العربي
ت. أ. بوتيسيفا
ترجمة: طارق عبد المجيد عمر
— ألف عام وعام على المسرح العربي
لتارا الكسندروفنا بوتيتسيفنا
ترجمة توفيق المؤذن
دار الفارابي بيروت ١٩٨١

Nicholson: «Abu'Ala».

'n Encyclopédie de l'Islam, ancienne édition T. II P 77

Cl. Huart: «Babek» Ibid P 557

D. Sourdel (Osman Turan)

Ibid Nlle édition T I P 867

L. Gardet (L. Massignon) Ibid T II PP 102- 106.

Claude Cahen: «Mouvements populaires et union»

omisme urbain» in Arabica No 25- 26 1959 PP 233-265.

Henri Corbin: «Histoire de la philosophie islamique», Col. Idées 1964.

Hamadi Ben Halima:

«Principaux thèmes du théâtre arabe contemporain» Publications de l'Université de Tunis 1969.

«Un demi- siècle de théâtre arabe en Tunisie» Publications de l'Université de Tunis 1974.

,ohamed Aziza «Regards sur le théâtre arabe contemporain» MTE 1970.

Abdallah Laroui:

«La crise des intellectuels arabes» Maspero- Paris 1977.

«L'idéologie arabe contemporaine» Maspero- Paris 1977.

Louis Massignon: «La passion de Halladj,- La survie de Halladj- Ed. Gallimard 1975

Henri Laoust: «Les schismes dans l'Islam» SNED Alger 1979.

الفهرس

صفحة

اهداء	٣
تقديم	٥
بمنايه مقدمه	٩
١ — المدخل	١٥
١ — لماذا هذا الموضوع	١٧
١ — ٢ المادة المعتملة فى الدراسة	٢٤
١ — ٣ تحديدات أولية	٢٧
٢ — طبيعة المادة الذاتية المتقاء	٣٩
٢ — ١ التاريخ العربى الاسلامى	٤١
٢ — ٢ الآثار المكتوبة	٥٥
٢ — ٣ أشكال تعبيرية وأسلوبية	٥٩
٣ — طبيعة التعامل مع المادة التراثية	٦٩
٣ — ١ فنية التزامن	٧٣
٣ — ٢ فنية التركيب / البناء	٩٦
٤ — التوظيفات	١٤٥
٤ — ١ إعادة امتلاك التراث	١٤٥
٤ — ٢ تناول قضايا اللحظة	١٥٣
٤ — ٢ — ١ ما يتعلق بالثورات والانتفاضات	١٥٤
٤ — ٢ — ٢ أشكال الحكم وعلاقة الحكام بالمحكومين	١٦٢

١٦٧	٤ — ٢ — ٣	وضعية المثقفين ودورهم
١٧٣	٤ — ٣	محاولة تأسيس كتابة مسرحية عربية متميزة
١٧٥	٤ — ٣ — ١	التسميات النوعية والتقسيمات الداخلية .
١٧٨		التقسيمات الداخلية
١٨٧	٤ — ٣ — ٢	جماليات الكتابة
١٩٩		بمثابة خاتمه
٢٠٣		ملحق : عز الدين المدني .. من هو؟
٢١٧		المصادر والمراجع

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٤/٣١٥٣

I.S.B.N 977-01-3726-x

تكثف الاهتمام بالتراث العربى فى السنوات الأخيرة بصفة ملحوظة، فتعددت قراءاته ومفاهيمه وتوظيفاته، وكثر التأليف فى إحيائه وتقييمه وأستلهامه فى شتى مجالات الفن والإبداع، بحثا فى ثناياه عن قيم أصيلة تكون بديلا للثقافات الغازية. وقد رأى فيه بعض المبدعين مصدر إلهام يمكنهم من تجربة فنية متميزة يتجاوزون بها ما يرد عليهم من ثقافة الغرب خاصة.

وقد تطلع عز الدين المدنى إلى هذه الغاية فى العديد من مسرحياته فوظف التراث العربى توظيفات مختلفة استتطقت الحدث التاريخى وكذلك امتداده فى الذاكرة الجماعية فى عصرنا الحاضر، وأثرى مسرحه بمصادر تراثية تتجاوز النصوص المدونة إلى أشكال تعبيرية تدرج فى مفهوم التراث الشامل لسائر الفنون والآداب والصنائع والمعمار بلورتها التجارب النصية والتعامل الركحى فى نفس الوقت.

وقد شعر محمد المديونى بهذه الأبعاد فى تجربة المدنى فأحـ تقيمها اعتمادا على أدوات معرفية ثابتة وعلى نوع من الحد الفنى الذى لا يتوفر إلا لمن راض نفسه على معاناة الفن المسرحـ تأليفا وترجمة وإخراجا.

Bibliotheca Alexandrina



0706287